

nul Ben Hecht pe treabă și iată ce iese: O fată trebuie să devină amanta unui spion ca să obțină informații. Tot vorbind cu Ben Hecht, mai umflăm povestea și eu mă apuc să-l introduc pe Mac Guffin-uranium sub forma unui soi de nisip pitit în sticle de vin. Zice producătorul: „Pentru numele celui de sus, asta ce mai e?” Răspuns: „Uranium care o să slujească, eventual, la fabricarea unei bombe atomice”. Zice el: „Care bombă atomică?” „Asta se petrecea în 1944, un an înaintea Hiroșimei. Evident că habar n-aveam de ce va fi. Dar un scriitor, un prieten de-al meu, îmi șoptise ceva că, undeva, în deșertul Noului Mexic, niște savanți lucrau la un proiect secret, atât de secret că o dată intrați în uzină, acolo rămâneau. Mai știam că nemții făceau experiențe cu apa grea în Norvegia. Iată cum ajunsese eu la Mac Guffin-ul meu uranium. Producătorul era scandalizat. Povestea asta cu bomba atomică îi părea de pe altă lume. Îi

zic: „Nu asta-i baza filmului, e doar Mac Guffin-ul lui”, și-i explic ce numesc eu Mac Guffin și puțină importanță pe care, de fapt, i-o acord. Până la urmă, excedat, îi zic: „Dacă nu vă place uraniumul, hai să luăm niște diamante industriale despre care vom spune că sînt absolut necesare nemților ca să-și ciolescă, de pildă, unelte. Dacă filmul n-o să mai aibă nici o legătură cu războiul, n-o să fie vina noastră, dar nu-i nimica. O să imaginăm o intrigă în legătură cu un furt de diamante, nu știu, văd eu ce fac.” N-am reușit să-l conving pe producător și două săptămîni mai tîrziu ne-am trezit cu toții, Ingrid Bergman, Cary Grant, scenariul, Ben Hecht și cu mine „revînduți” societății R.K.O.

Și, acum, să vă relatez sfîrșitul poveștii cu Mac Guffin-uranium, patru ani după premi-
era filmului „Notorious”. Călătoream pe Queen Elisabeth, cînd întîlnesc un tip pe nume Joseph Hazen, un soi de producător. Acesta îmi spune:

„De mult vroiam să vă întreb, cum Dumnezeu v-a venit ideea cu bomba atomică un an înaintea Hiroșimei? Cînd ni s-a oferit scenariul la „Notorious”, am refuzat să-l cumpărăm, gîndindu-ne că o tîmpenie mai mare nici că putea să existe...” Dar să revenim la „Notorious”, ca să vă povestesc un episod care a precedat turnarea. Ben Hecht și cu mine ne-am dus la Școala politehnică din Pasadena ca să-l întîlnim pe doctorul Milliken, pe vremea aceea cel mai mare savant al Americii. Am fost introduși în biroul său, unde, într-un colț, se afla bustul lui Einstein. Am fost al naibii de impresionați. Cînd a venit doctorul Milliken, i-am pus următoarea întrebare: „Cam cît e de mare o bombă atomică?” Savantul ne-a privit trîsnit: „Vreți să vă aresteze și să mă bîgați și pe mine la apă?” Și timp de o oră ne-a explicat cît de imposibil este să faci o bombă atomică: „De-am putea măcar controla hidrogenul și tot ar fi ceva.” Cînd am plecat, el ne credea con-

vinși, dar am aflat mai tîrziu că, după această vizită, F.B.I.-ul m-a urmărit trei luni de zile. Le-am dat de lucru.

F.T.: „Notorious”, după atîția ani, rămîne un film foarte modern. Conține foarte puține scene și este de o puritate magnifică. Un adevărat model de construcție scenaristică.* Vreau să spun că, în acest film, ați obținut maximum de efecte cu minimum de elemente. Toate scenele de suspens se organizează în jurul a două obiecte, mereu aceleași: cheia și falsa sticlă de vin. Intriga sentimentală este cea mai simplă din lume: doi bărbați se îndrăgostesc de aceeași femeie. Dintre toate filmele dumneavoastră, acesta este, după părerea mea, cel în care se simte cea mai desăvîrșită înțelegere între ceea ce ați vrut să obțineți și rezultatul de pe ecran. Nu știu dacă, pe vremea aceea, vă desenați cu minuție fiecare plan al filmului, dar noi avem tot timpul sentimentul că vedem ceva la fel de precis și la fel de controlat ca un desen animat. Marea reușită a filmului „Notorious” constă, probabil, în aceea că atinge culmea stilizării și culmea simplității.

— Cînd mi s-a oferit scenariul la acest film mi-am zis că tîmpenie mai mare nici nu există („Notorious”)



* Imediat după război, un spion nazist este condamnat de către un tribunal american. Fica sa, Alicia (Ingrid Bergman), n-a avut niciodată de-a face cu naștii, dar duce o viață foarte dezordonată. Un agent al guvernului, Devlin (Cary Grant), îi propune o misiune. Ea acceptă și amîndoi pleacă la Rio. Se îndrăgostesc unul de celălalt, dar Devlin continuă oarecum s-o disprețuiască pe Alicia. Misiunea fetei este să ia contact cu un vechi prieten al tatălui său, Sebastian (Claude Rains), a cărui casă slujește drept birou spionilor nazisti refugiați în Brazilia. Alicia își îndeplinește misiunea, frecventează casa lui Sebastian, numai că acesta se îndrăgostește de ea și vrea s-o ia de nevastă. Alicia ar fi putut refuza, dar n-o face din sfidare, sperînd în van că Devlin va lua o altă atitudine. Iată-o, deci, pe Alicia, stăpîna a casei lui Sebastian, terorizată de soacră și însărcinată de șefii ei de la F.B.I. să fure cheia de la pivniță, chei de care Sebastian nu se desparte niciodată. În timpul unei recepții date de Sebastian, Alicia și Devlin pătrund în faimoasa pivniță și descoperă uraniumul ascuns în sticlele de vin. A doua zi, Sebastian înțelege că s-a însurat cu o spioană americană și, ajutat de mama sa, porcede la otrăvirea progresivă a Alicia, a cărei moarte trebuie să pară tuturor foarte naturală. Pînă la urmă, Devlin, îngrijorat că nu mai are nici o știre de la Alicia, pătrunde în casa lui Sebastian și izbutește — mîrturisindu-i în sfîrșit marea lui dragoste — s-o scoată de acolo, sub ochii îngroziți ai lui Sebastian care nu poate spune nimic în fața celorlalți spioni, complici săi, de teamă ca aceștia să nu afle că el s-a însurat cu o spioană americană. În zadar însă, pentru că bunii lui amici, nazistii, îi vor cere socoteală.



— Ne-am trezit, Ingrid Bergman, Cary Grant, scenariul și cu mine, revînduți casei R.K.O.... („Notorious“)

A.H.: Simplitatea... interesant... ciudat chiar... Într-adevăr, toate eforturile noastre s-au îndreptat în această direcție. În general, un film de spionaj presupune multe elemente de violență, or noi am încercat să evităm toate astea. Am folosit „o metodă“ de asasinat extrem de simplă, așa zice aproape normală, ca un fapt divers. Personajele, al lui Claude Rains și al mamei sale vor încerca s-o omoare pe Ingrid Bergman otrăvind-o lent, cu arsenic, ca atunci cînd vrei să dispui de viața unui om fără să fii dibuit. Așa cum, din păcate, se întîmplă nu o dată în viața de toate zilele. În filme, cînd spionii vor să se descotorosească de cineva, nu-și pierd vremea cu precauțiile. Dar eu am vrut să arăt niște răi care se comportă cu o răutate intrucitivă rezonabilă.

F.T.: E adevărat ce spuneți, ei sînt foarte umani, dacă putem spune astfel, chiar vulnerabili: inspiră teama, dar se simte că și lor le este teamă.

A.H.: Chiar acesta a fost principiul, sistematic, pe tot parcursul filmului.

F.T.: Să vorbim puțin de imaginea lui Ted Tetzlaff, care-i foarte frumoasă în acest film.

A.H.: Am început filmările cu scena care-i arată pe Ingrid Bergman și pe Cary Grant în mașină. Ea conduce prea repede și este puțin amețită. Am filmat în studio și pe ecranul de retroproiecție se putea vedea un agent pe motocicletă care se apropie și, cînd iese din cadru, pe partea dreaptă, eu tăiam în unghi încrucișat (la 90 de grade) și continuam scena cu, de data asta, agentul motociclist în studio. Totul era pus la punct

și Ted Tetzlaff anunță: „Sîntem gata“. Atunci îi sugerez: „Nu crezi că ar fi bună ideea să plasăm o lumină într-o parte pe care s-o plimbăm pe ceafa actorilor ca să sugerăm mai bine farul motocicletei de pe ecranul de retroproiecție?“ El nu mai făcuse așa ceva niciodată și nici nu era prea mulțumit că mă amestec unde nu-mi fierbe oala, drept care m-a privit și mi-a zis: „la zi, bătrîne, ne băgăm și-n tehnică acum?“...

F.T.: Aș vrea să mai adaug că una din cheile reușitei acestui film este probabil perfecțiunea distribuției: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains și doamna Konstantin. Cred că alături de Robert Walker și Joseph Cotten, Claude Rains a fost cel mai bun „rău“ din filmele dumneavoastră. Gădesc că diferența de înălțime dintre el și Ingrid Bergman

a contribuit și ea la redarea emoției: un bărbat mărunțel, îndrăgostit de o femeie înaltă... e înduioșător...

A.H.: Făceau, într-adevăr, un cuplu interesant, dar în planurile apropiate diferența de înălțime era atât de mare, încît, dacă vroiam să-i am pe amîndoi în cadru, trebuia să-l cocoș pe Rains pe catalige.

F.T.: Amuzant... S-ar putea face un film, o bună comedie, despre felul cum se turnează uneori filmele...

„Cazul Paradine“ și coșmarul Selznick

F.T.: Scenariul filmului „Cazul Paradine“ este semnat de David O. Selznick însuși, după o adaptare a doamnei Hitchcock (Alma Reville), care s-a

inspirat, la rîndul ei, din romanul lui Robert Hichens*.

A.H.: Pe vremea aceea, Selznick ținea morțiș să-și adapteze singur scenariile filmelor pe care le producea. Tot timpul scria scene și, din două în două zile, mă bombarda cu ele. A fost ceva îngrozitor. Dar să trecem mai bine în revistă defectele acestui film. Mai întâi, nu cred că Gregory Peck ar putea vreodată să reprezinte un avocat britanic, pentru că un avocat britanic este un om foarte bine educat...

F.T.: Dacă ați fi avut libertatea să alegeți...

A.H.: L-aș fi luat pe Laurence Olivier. M-am gîndit și la Ronald Colman. Pentru rolul femeii, am sperat o vreme s-o obținem pe Greta Garbo, dacă ea ar fi acceptat să-și reia activitatea. Cea mai cumplită greșală de distribuție a fost însă alegerea lui Louis Jourdan pentru rolul grăjdarului. „Cazul Paradine” este povestea degradării unui gentleman, avocatul, care se îndrăgostește de clienta sa. Această clientă este nu numai o ucigașă, dar și o nimfomană. Iar degradarea atinge culmea atunci cînd avocatul trebuie să confrunte, în fața tribunalului, pe eroină cu unul din amanții ei, grăjdarul. Acest amant ar fi trebuit să duhnească de la o poștă a grajd. Din păcate, Selznick încheiase un contract cu Alida Valli, pe care o considera o a doua Ingrid Bergman și, tot sub contract, dispunea și de Louis Jourdan. Așa că, vrînd-nevrînd, a trebuit să-i folosesc, ceea ce a stîrbit mult din interesul filmului.

F.T.: Înțeleg că pînă la urmă cele mai bune personaje au fost cele de planul doi:

* Frumoasa doamnă Paradine (Alida Valli) este acuzată de a-și fi ucis soțul orb. Un avocat, Keane (Gregory Peck), e însărcinat cu apărarea. Căsătoria lui cu o blondă foarte nostimă (Ann Todd) nu-l împiedică să se îndrăgostească de clienta sa care, evident, îl convinge că e nevinovată. Cu puțin timp înainte de deschiderea procesului, Keane află că doamna Paradine era amanta grăjdarului ei (Louis Jourdan). Procesul începe în condiții foarte grele pentru Keane, care este antipatizat de judecătorul Harnfield (Charles Laughton), ale cărui avansuri le respinsese doamna Keane. Grăjdarul, chemat la bară martoriilor și hărțuit de Keane, își acuză amanta, apoi se sinucide. Doamna Paradine mărturisește crima, dar dezvăluie, în fața tribunalului, că avocatul Keane este îndrăgostit de ea, și că ea îl disprețuiește profund. Keane părăsește tribunalul în plin proces. Cariera îi este distrusă, în schimb se împacă cu soția sa.

Truffaut:

Demult voiam să vă întreb, domnule Hitchcock, cum v-a venit ideia bombei atomice cu un an înaintea Hiroșimei?

judecătorul, interpretat de Charles Laughton, și soția sa, Ethel Barrymore... Cine ați fi vrut să joace în locul lui Jourdan?

A.H.: Robert Newton.

F.T.: A, dal Perfect... un tip mai din topor...

A.H.: Da, și cu degetele hrăpărește!...

Ingrid Bergman și bunicile

F.T.: Cum v-ați împăcat, fiindcă vorbim de actori, cu Ingrid Bergman?

A.H.: Excelent, ne certam tot timpul. Odată, pe cînd turnam „Sub zodia Capricornului” și experimentam planuri lungi, de 6 pînă la 10 minute, Ingrid Bergman și-a ieșit din fire. Dar cum mie nu-mi place să mă cert, am părăsit camera în timp ce ea era întoarsă cu spatele și vocifera. 20 de minute mai tîrziu, după ce am ajuns acasă, am primit un telefon în care mi s-a explicat că doamna Bergman a continuat să se certe cu mine și după ce-am plecat, fără să-și dea seama că rămăsese singura luptătoare de pe ring.

F.T.: Mi-aduc amînte că am vorbit cu ea, la Paris, despre acest film. Păstra o amintire de coșmar despre bucățile alea imense de decor ce se bălăbăneau prin aer, în calea ei, și tocmai cînd trebuia să joace marile scene. Era o tehnică nouă pe care ați experimentat-o, dar...

A.H.: Ei nu-i plăcea deloc noua mea metodă de lucru și cum detest discuțiile, încercam s-o potolesc: „Ingrid, nu-i decît un film!” Dar ea nu vroia să știe de nimic altceva decît de capodopere, și cine poate ști dinainte dacă un film va fi sau nu o capodoperă? Dacă

era mulțumită de vreun film, atunci spunea: „Ce-aș mai putea să fac după asta?” Nimic nu i se părea destul de grandios cu excepția „Ioanei d'Arc”. Iar mie mi se părea că tocmai „Ioana d'Arc” ar fi însemnat pentru ea cea mai mare tîmpenie. Ambiția aceea de a face ceva mareț și

apoi, dacă ai avut succes, ceva și mai mareț, mi se pare absolut infantilă. Parcă văd un băiețaș care-și tot umflă balonul pînă cînd acesta pleznește, lovindu-l peste față. Eu nu procedez niciodată așa. Eu îmi spun: „O să fac un filmuleț plăcut din acest „Psycho”, și niciodată nu-mi propun: „O să fac un film care să-mi aducă 15 milioane de dolari.” De aceea îi răspundeam lui Bergman: „După asta, n-ai decît să joci o secretară și poate că rolișorul tău o să dea naștere unui mare film despre o micuță secretară”. Dar ea nu știu, o ținea morțiș cu Ioana d'Arc. Ei bine, a făcut-o pe Ioana ei! Și azi ne mai certăm, pentru că, în ciuda frumuseții ei, pe motiv că e bătrînă, nu mai vrea să joace decît roluri de mamă. Mă întreb ce-o să facă la 82 de ani?...”

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este mai ales viață

Sînt regizori care se laudă că nu merg niciodată la cinema. Eu mă duc tot timpul. Și sînt impregnat de filmele pe care le-am descoperit înainte de a deveni cineast, cînd le „recepționam” total. De pildă, „Cetățeanul Kane” de Orson Welles, pe care l-am văzut în iulie '46 la Paris, mi-a schimbat cursul vieții, după cum a însemnat și o schimbare a cursului istoriei filmului. De 30 de ani mă învîrt în jurul întrebării: e mai important filmul ca viața? E tot atît de inteligent să te întrebi: pe cine iubești mai mult, pe tata sau pe mama? Dar mă gîndesc la cinema atîtea ore pe zi, și de atîția ani, că nu mă pot împiedica să pun în balanță viața și filmele. Și să reproșez vieții de a nu fi atît de bine organizată, atît de interesantă, densă și intensă ca imaginile unui film.

În ceea ce privește viitorul meu de cineast, am doriința și voința de a progresa în sensul adevărului, plauzibilității și purității.



— Sperasem s-o obțin pe Greta Garbo. A trebuit să mă mulțumesc cu Alida Valli („Cazul Paradine“)

Hitchcock :

**Nu cred că Gregory Peck
ar putea vreodată să reprezinte
un avocat britanic,
pentru că un avocat britanic
este un om foarte bine educat**

F.T. : O duzină de bunicel

„Străinii din tren” și hora de la montaj

F.T. : Sintem în 1950 și vă aflați într-o situație deloc strălucită. Ați avut două căderi : „Sub zodja Capricornului” și „Marele alibi”. Dar redresarea va fi spectaculoasă și se va datora „Străinilor din tren”.

A.H. : „Străinii din tren” nu este un film care mi-a fost propus, ci o carte pe care am ales-o eu.

F.T. : Am citit-o, e bună, dar, într-adevăr, greu de ecranizat.

A.H. : Da, și nu numai asta. Dar niciodată nu m-am simțit

la mine acasă când am fost nevoit să colaborez cu un autor specializat, ca și mine, în mister și suspense.

F.T. : E vorba de Raymond Chandler, presupun?

A.H. : Da, și treaba n-a mers între noi. Stăteam lângă el, căutam o idee, și-i spuneam : „De ce n-am face așa?”, iar el îmi răspundea : „Păi, dacă știi singur atât de bine, ce mai ai nevoie de mine?”. N-a mers deloc, ce mai încolo, încoace. În general, la filmul ăsta am alergat cu limba scoasă să găsesc pe cineva să scrie dialogurile și nimeni nu vroia, fugeau ca de răie.

F.T. : Nici nu mă miră. Tocmai vroiam să vă spun



— Îi ziceam: „Ingrid, fii rezonabilă, nu-i decît un film“. Dar ea nu voia să ştie decît de capodopere

Truffaut: Cum v-aţi împăcat cu Ingrid Bergman?

Hitchcock: Excelent! Ne certam tot timpul

cît de prost mi se pare scenariul. Trebuie văzut filmul şi atît*. Cred că aceeaşi scriitură, dată pe mîna altui regizor, ar fi dus la o catastrofă. Aşa se explică poate şi de ce toţi cei care vor să facă „Hitchcock“ din diferite romane poliţiste, dau greş.

A.H.: Aşa este, pentru că principalul meu noroc e de a fi avut, ca să zic aşa, monopolul acestei forme de exprimare. Nimeni nu vrea să studieze aceste reguli.

F.T.: Care reguli?

A.H.: Reguliile suspensului. Selznick spunea că sînt singurul regizor în care are totală încredere să-i dea un film pe mînă. Şi totuşi, pe cînd lucram pentru el, se tot plîngea de mine; zicea că felul meu de a pune în scenă seamănă cu un rebus, un soi de joc de cuvinte încrucişate pe care nimeni nu-l poate dezlega. Şi, mă întreb, de ce? Probabil pentru că nu turnam decît fragmentele de film şi nimic altceva. Iar aceste bucăţele, nimeni, în afară de mine, nu le putea pune laolaltă, montajul nu putea fi altul decît cel pe care-l aveam eu în cap. Selznick provenea de la o altă şcoală, în care totul se acumulează şi abia după aceea începe hora de la montaj. Lucrînd aşa cum lucrez eu, eşti sigur că studioul nu mai poate să-ţi strice filmul. În felul acesta, am avut cîştig de cauză şi în conflictul cu „Suspiciune“, de care am vorbit.

F.T.: Acest lucru se vede foarte bine în toate filmele dumneavoastră. Se vede că fiecare plan a fost turnat într-un anume fel, sub un anume unghi, cu o durată precisă, cu excepţia, poate, a scenelor de la tribunale sau de la procese, adică, în general, a scenelor care presupun o figuraţie numeroasă...

A.H.: Da, acolo este inevitabil, nu poţi face altfel. Mi s-a întîmplat acest lucru, la „Străinii din tren“, în scena meciului de tenis: am filmat prea mult material şi cînd ai prea mult material la o scenă

nu mai poţi să-l mînuieşti tu singur, trebuie să-l dai monteurului ca să-l aleagă, şi apoi nu mai ştii ce s-a făcut cu restul. E cam riscant.

„Să prinzi hoţul“, dar să nu ai sex-appeal

F.T.: „Să prinzi hoţul“ v-a dat prilejul să turnaţi pentru prima dată toate exteriorurile unui film în Franţa. Ce părere aveţi despre acest film?

A.H.: O poveste cam oarecare.

F.T.: Gen Arsène Lupin... John Robie (Cary Grant), alias „Motanul“, este un fost gentleman-hoţ american, retras pe Coasta de Azur. O serie de furturi de bijuterii care-i poartă amprenta fac să cadă bănuielele asupra lui. Ca să se dezvinovătească şi să trăiască în pace, John Robie se apucă să ancheteze singur, demască faimosul „motan“ care de fapt era o pisică (Brigitte Auber) şi o întîlneşte pe femeia visurilor sale (Grace Kelly).

* Într-un tren, un tînar campion de tenis, Guy (Farley Granger), este acostat de un admirator, Bruno (Robert Walker). Bruno ştie totul despre viaţa lui Guy şi propune, din prietenie, să comită un schimb de omoruri. El, Bruno, o va suprima pe nevasta lui Guy (care nu vrea să divorţeze), şi-n schimb Guy îl va ucide pe tatăl lui Bruno, care nu-l lasă pe acesta să-şi facă mendecele. Guy refuză cu hotărîre, se desparte de Bruno, dar acesta îndeplineşte totuşi prima parte a planului său: o sugrumă pe odioasa soţie a lui Guy, într-un iarmaroc. Guy, interogat de poliţie şi neputînd produce un alibi verificabil, rămîne sub supraveghere, dar cu oarecare discreţie din cauza celebrităţii sale şi a poveştii lui de dragoste cu fata unui senator. Bruno nu întîrzie să-l înştiinţeze pe Guy că aşteaptă din partea acestuia să-i plătească poliţa. Guy se face că nu înţelege, dar atitudinea lui tulburată îl compromite din ce în ce mai mult în ochii poliţiei. Pînă la urmă, Bruno, nemulţumit de neexecutarea contractului tacit dintre ei, hotărăşte să-l compromită pe Guy, depunînd pe locul crimei o brichetă ce aparţine jucătorului de tenis. Acesta, după ce cîştigă un meci important, fuge de pe teren ca să-l prindă pe Bruno. Finalul ne arată moartea lui Bruno şi dezvinovăţirea lui Guy.

Hitchcock văzut de Truffaut

Un cineast accesibil

Dacă munca artistică a lui Hitchcock îmi pare completă, este pentru că văd în ea căutări și invenții în sensul concretului și în sensul abstractului, drame deseori intense și umor câteodată foarte fin. Opera sa este totodată comercială și experimentală, universală și confidențială. Hitchcock este unul din puținii cinești capabili să filmeze direct, fără a recurge la dialog explicativ, sentimente ca bănuiala, gelozia, dorința, invidia, și asta ne duce spre un paradox: cineastul cel mai accesibil oricărui public, prin simplitatea și claritatea muncii sale este, în același timp, acela care reușește să filmeze raporturile cele mai subtile dintre oameni.

A.H.: O poveste cam ne-serioasă. Tot ce pot să spun interesant în legătură cu acest film, este că am încercat să mă descotorosesc de tehnica colorului albastru de pe cerul scenelor de noapte. Urăsc cerul de un albastru înstelat și atunci am folosit un filtru verde, deși nu prea a fost corect; am obținut însă un albastru închis, un albastru de ardezie și un albastru cenușiu, exact ca în noaptea adevărată.

F.T.: Una din particularitățile acestui scenariu, construit ca multe altele pornind de la o confuzie de vinovăție, este că personajul negativ era o femeie.

A.H.: Brigitte Auber. Mi se arătase un film de Julien Duvivier, „Sub cerul Parisului” se chema, unde ea juca rolul unei tinere provinciale care nimerește la oraș. M-am oprit asupra ei pentru că mi se părea destul de robustă ca să escaladeze vilele

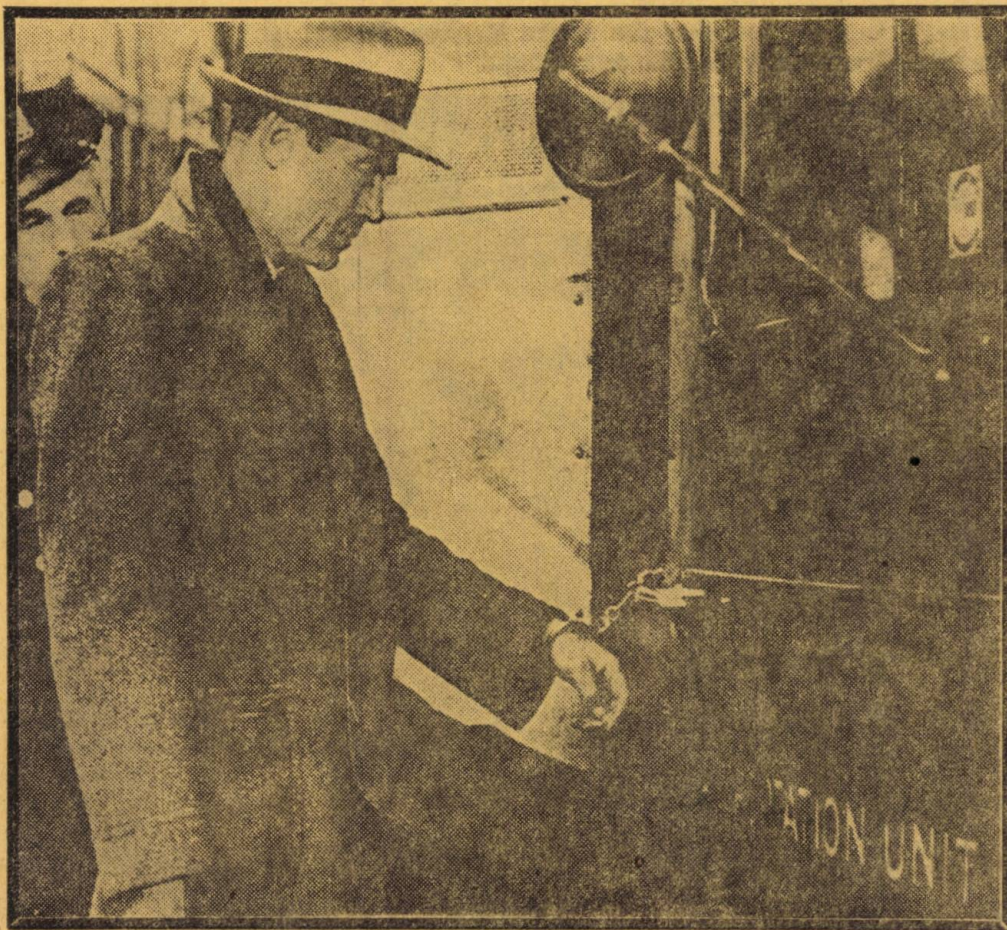
— Nu suport specialiștii în suspens și mister. Adică nu-i suport pe ceilalți.
(„Străinii din tren”)



Truffaut:

Regia pentru Hitchcock este un rebus, un joc de cuvinte încrucișate

- Mi-ar fi plăcut să vă apărați acest film.
- Nu pot. E prea prost (Hitch despre „Falsul vinovat“)



unde opera spargerile. Nici n-am știut că Brigitte Auber, între două filme, practica acrobația, așa încât n-am putut decât să mă bucur de această fericită coincidență.

F.T.: Nu știu de ce, dar mai cu seamă după „Să prinzi hoțul“, toți gazetarii v-au bombardat cu întrebări despre concepția dumneavoastră asupra eroinei de film. Ați declarat de mai multe ori că Grace Kelly vă interesa pen-

tru că la ea „vino-încoacele“ era „indirect“.

A.H.: Când vorbesc despre sex-apel și farmec pe ecran, să știți că nu uit niciodată că și aici suspensul este atototător. Dacă farmecul personajului feminin este prea tipător și prea evident, dispare suspensul. Sărmana Marilyn Monroe își purta sex-apelul afișat pe figură, ca și Brigitte Bardot de altfel, și asta mie nu îmi prea convine în film. Face cam vulgar.

F.T.: Cu alte cuvinte, țineți neapărat să menajați un anumit paradox: multă rezervă aparentă și mult temperament în intimitate.

A.H.: Fără doar și poate.

F.T.: Înțeleg foarte bine punctul dumneavoastră de vedere, dar nu sînt sigur că și publicul împărtășește aceleași gusturi.

A.H.: S-ar putea să fie cum spuneți, dar nu uitați că după ce termin filmul, publicul e mulțumit.

„Vertigo“ și senzualitatea lui Kim Novak

F.T.: „Vertigo“ este inspirat după un roman de Boileau-Narcejac, intitulat „Înviat din morți“, care a fost scris special pentru ca dumneavoastră să faceți un film.

A.H.: Bine, dar era deja o carte cînd au fost cumpărate drepturile pentru mine.

F.T.: Da, dar cartea a fost scrisă special pentru dumneavoastră.

A.H.: Credeți? Și dacă n-aș fi cumpărat-o?

F.T.: Ar fi fost cumpărată în Franța, din cauza succesului romanului anterior, „Diabolicele“. Boileau și Narcejac au scris patru sau cinci romane pe același principiu al construcției dramatice și cînd au aflat că vă interesați de „Diabolicele“, s-au pus pe treabă și au scris „Înviat din morți“, pe care Paramount l-a cumpărat imediat pentru dumneavoastră.* Ce v-a interesat îndeosebi la această carte?

A.H.: Faptul că eroul principal făcea niște eforturi atît de extraordinare ca să recreeze o femeie, pornind de la imaginea unei moarte. După cum știți, povestea e formată din două părți. Prima parte ține pînă la moartea Madeleinei, pînă la căderea ei de pe clopotniță, iar partea a doua începe atunci cînd eroul o

* Scottie (James Stewart), fost-inspector de poliție, dat afară din pricina că suferea veșnic de amețeli, este însărcinat de către unul dintre prietenii săi să-l supravegheze pe frumoașa soție, Madeleine (Kim Novak), al cărei comportament ciudat părea s-o împingă spre sinucidere. Scottie supraveghează femeia, o urmărește, o salvează de la un înec voluntar, se îndrăgostește de ea, dar nu izbutește, din cauza amețelilor de care suferă, s-o împiedice să se arunce de la înălțimea unei clopotnițe. Simțindu-se răspunzător de moartea sa, el cade pradă unei depresii nervoase, apoi își reia viața normală pînă la ziua în care întâlnește întîmplător pe stradă o femeie care seamănă cu Madeleine. Fata pretinde să se numească Judy, dar noi aflăm că, de fapt, ea este Madeleine. Și că nu era soția, ci amanta prietenului lui Scottie, și că soția legitimă a prietenului a fost precipitată în gol de la înălțimea clopotniței. Amanții diabolici montaseră toată această afacere ca să omoreze soția încomodă, speculînd infirmitatea lui Scottie, cei doi știind foarte bine că, din cauza bolii, el nu o va putea urmări pe Madeleine pînă sus, în clopotniță. Cînd, în sfîrșit, Scottie înțelege, că Judy este Madeleine, o țirăște cu forța. În clopotniță, își stăpînește amețala, o privește pe tinăra femeie terorizată cîzînd în gol, mai mult de surpriză decît împinsă de el, și apoi pleacă, dacă nu fericit, măcar eliberat.

întâlnește pe Judy, cea care seamănă cu Madeleine. În carte, la începutul celei de a doua părți, eroul o întâlnește pe Judy și o obligă să semene din ce în ce mai mult cu Madeleine; abia către sfârșit aflăm, împreună cu el că, de fapt, este vorba de aceeași femeie. Adică, ni se oferă o surpriză finală. În film, eu am procedat altfel. Când începe partea a doua, când Stewart o întâlnește pe Kim Novak, eu am

care-i spune o poveste. Când mama se oprește din povestit, copilul întreabă, de fiecare dată, invariabil: „Mamă, și ce s-a mai întâmplat după asta?” Și atunci, mi s-a părut că în partea a doua a romanului lui Boileau și Narcejac totul se petrece ca și cum nimic nu s-ar mai întâmpla după asta... Iată-ne, ajunși din nou la alternativa noastră obișnuită: suspense sau surpriză.

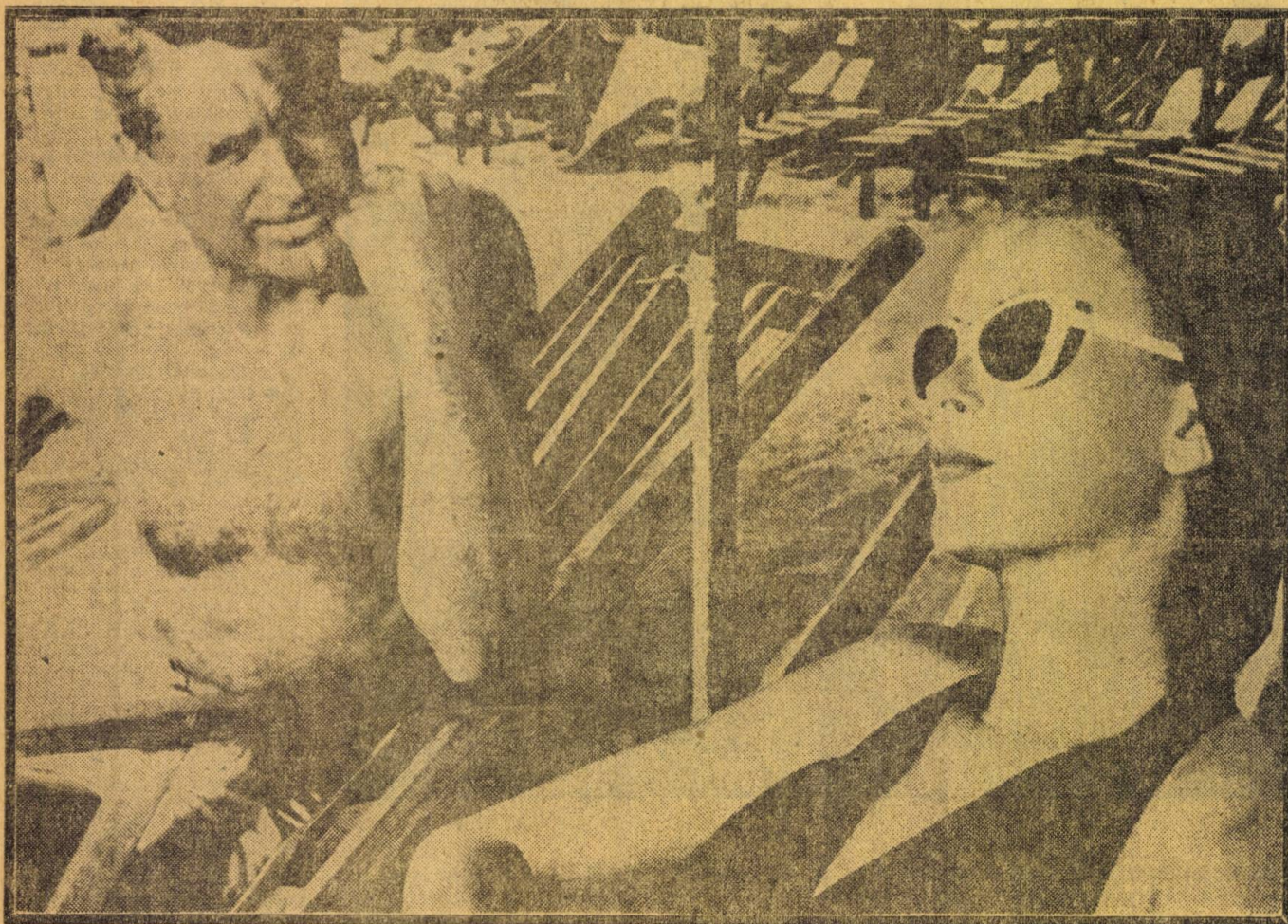
Truffaut:

Ce părere aveți despre filmul dvs. „Să prinzi hoțul“?

Hitchcock:

Un film prost.

— Detest femeile vulgare. Îmi pare rău pentru Marilyn Monroe și Brigitte Bardot! (Grace Kelly în „Să prinzi hoțul“)



hotărât să dezvălui imediat adevărul, dar numai pentru spectatori: Judy nu este o fată care seamănă cu Madeleine, este chiar Madeleine. Toți din jurul meu erau împotriva acestei schimbări, spuneau că se pierde misterul și se strică finalul. Dar eu îmi închipuiam că sînt un băiețel așezat pe genunchii mamei,

F.T.: Am impresia că îndrăgiți acest film. Mă înșel cumva?

A.H.: Mă deranjează inadverența aceea din poveste. Bărbatul, soțul, care aruncă trupul femeii de la înălțimea clopotniței: de unde putea ști el că James Stewart n-o să urce scara? Pentru că avea ameteți? Să fim serioși, ce

garanții avea el că Stewart nu va uita de boală în acele momente de tensiune?

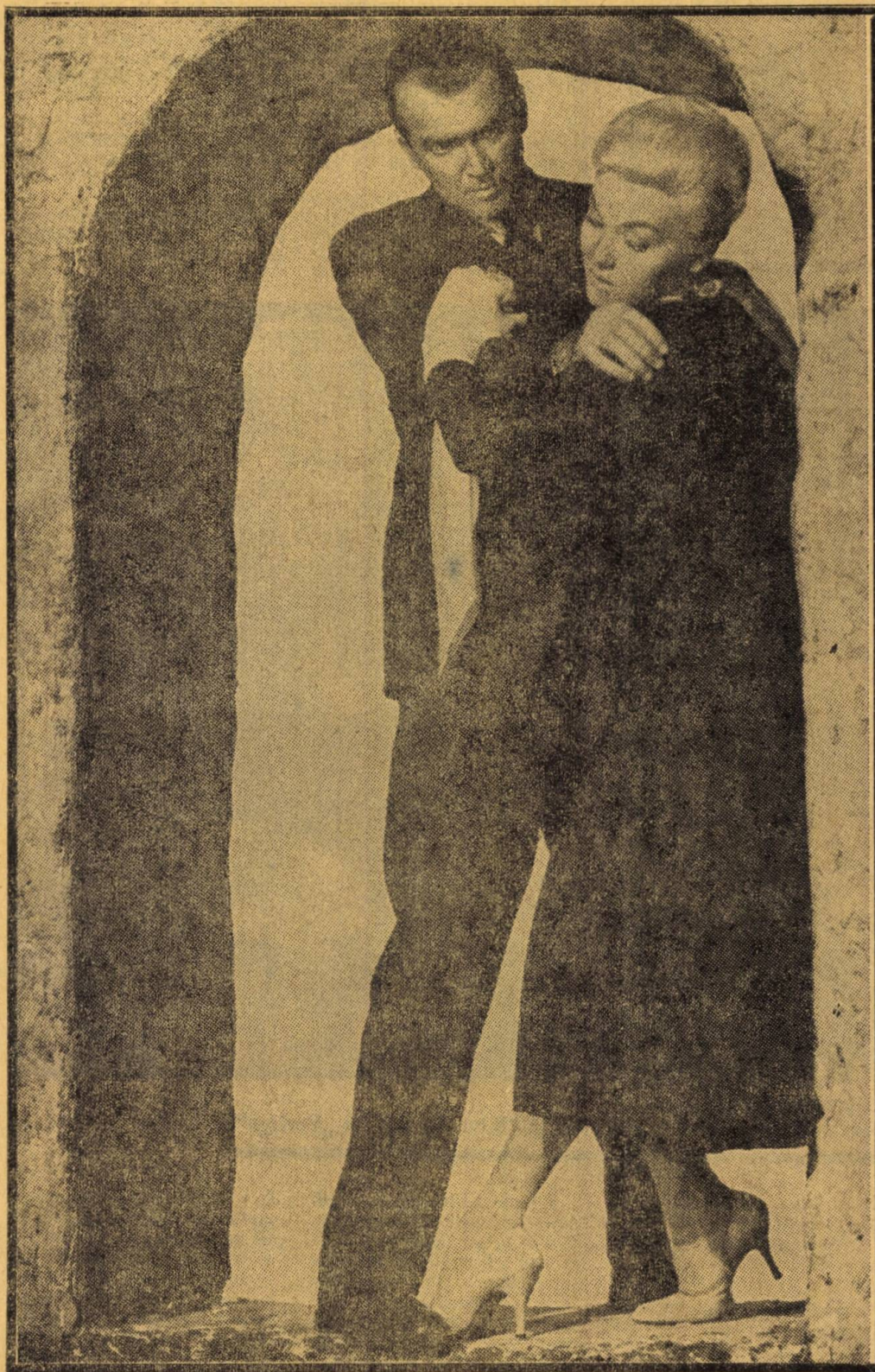
F.T.: Așa este, dar cred că v-ați obișnuit pînă la urmă cu acest postulat... Filmul nu a fost un succes, dar nici o cădere.

A.H.: Și-a acoperit doar cheltuielile.

F.T.: Asta înseamnă că dumneavoastră îl considerați un eșec?

A.H.: Cam așa.

F.T.: Știu că în foarte multe interviuri v-ați plîns de Kim Novak, pe care eu o găsesc, totuși, desăvîrșită în acest film. Corespunde perfect rolului, mai ales în ceea



— Cartea asta a fost scrisă special pentru dumneavoastră.
— Foarte rău. Dacă n-o cumpăram? („Vertigo“)

ce trebuia să aibă el ca pasi-
vitate și bestialitate.

A.H.: Domnișoara Novak
a venit pe platou cu capul
înțesat de idei pe care, din
nefericire, eu nu le puteam
împărtăși. Pe cât pot, încerc
să nu contrazic niciodată un
actor în timpul filmărilor,
ca să nu amestec în poveștile
noastre toată echipa de elec-
tricieni. De aceea m-am dus
în cabina domnișoarei Novak
și am încercat să-i explic cum
trebuie să se comporte în
acest rol și ce trebuie să
poarte: de luni de zile am
gândit acest personaj, de la
pantofi pînă la coafură. Am
încercat s-o fac să înțeleagă
că trama filmului mă interesa
mult mai puțin decît
efectul final, vizual, al acto-
rului pe ecran.

F.T.: Toate aceste greutăți
prealabile vă fac să fiți ne-
drept cu rezultatul, căci, vă
asigur, toți cei care admiră
filmul „Vertigo“ o admiră
și pe Kim Novak. Nu ai oca-
zia în fiecare zi să întâlnești
pe ecran o actriță americană
atît de senzuală.

A.H.: Probabil că așa este,
dar de atunci Kim Novak n-a
avut decît o grijă: să se laude
cu această senzualitate.

„La Nord prin Nord-Vest“ și gustul absurdului

F.T.: Am avut de mai multe
ori ocazia, în discuția noastră,
să ne referim la „La Nord prin
Nord-Vest“ și ați acceptat
ideea că acest film reprezintă,
întrucîtva, rezumatul între-
gei dumneavoastră opere ame-
ricane, așa cum filmul „Cele
39 de trepte“ este chinte-
sența operei dumneavoastră
engleze. Este cam dificil să
rezumăm filmele dumnea-
voastră de aventuri, e aproape
imposibil...*

A.H.: Asta da! Dar să vă
povestesc un incident amu-

* Iată deci, în loc de rezumatul
acțiunii filmului „La Nord prin
Nord-Vest“, principiul scenariului:
Un serviciu american de contrașpionaj
este nevoit să nascocască un agent
care nu există. Acest agent are o
identitate, Kaplan, un apartament
la hotel, haine și tot ce-i trebuie,
dar nu are o existență concretă.
Cînd, din întîmplare și din greșală,
ziaristul Cary Grant este identificat
de către spioni cu acel Kaplan pe
care ei îl caută, el nu izbuteste să se
justifice nici față de ei și nici față de
poliție, drept care va trece printr-o
sumedenie de aventuri care mai de
care mai periculoasă și mai amuzantă,
înainte de a-și afla liniștea și fericirea
alături de Eve Marie-Saint, un închin-
tător agent dublu.

Truffaut:

**Considerați filmul dvs., „Vertigo“,
un eșec?**

Hitchcock:

Cam așa...

A.H.: Doamne Dumnezeu! De ce aș face așa ceva?

F.T.: Din două motive: fie pentru a permite publicului să se odihnească între două momente de tensiune, fie pentru a rezuma puțin situația spectatorilor care n-au putut să vadă filmul de la început.

A.H.: A, înțeleg. Ce spuneți este valabil pentru al doilea motiv, și acest truca fost inventat de Griffith.

după ce Cary Grant își termină povestea, șeful contraspionajului îi dezvăluie celălalt aspect al misterului și-i explică de ce poliția nu-l poate ajuta.

F.T.: Am impresia că există foarte multe trucaje în „La Nord prin Nord Vest“, trucaje invizibile, machete, decorațiuni false...

A.H.: Tot ce se petrece în clădirea Națiunilor Unite a fost reconstituit în studio,



— O actriță foarte atrăgătoare, nu-i așa?

— Da. Dar asta n-are nici o importanță (Kim Novak în „Vertigo“)

zant în legătură cu „La Nord prin Nord-Vest“; în prima parte a filmului, o groază de lucruri, care mai de care mai năstrușnice, i se întâmplă personajului principal, totul într-un ritm amestecat, încât acesta nu mai înțelege absolut nimic. Într-o zi, Cary Grant vine la mine și-mi spune: „Cred că e un scenariu anapoda, am turnat mai mult de o treime din film, mi s-au întâmplat fel de fel de lucruri și eu tot

n-am ajuns să înțeleg ceva din filmul ăsta“.

F.T.: Adică nu înțelegea scenariul?

A.H.: Exact și fără să-și dea seama o spunea folosind o frază din dialog!

F.T.: Apropo, tocmai vroiam să vă întreb dacă vi se întâmplă uneori să plasați o scenă de dialog cu totul inutilă, convins chiar că nimeni nu o va asculta.

F.T.: În „La Nord prin Nord-Vest“, echivalentul acestui rezumat este plasat în a doua treime a filmului, în scena de la aeroport, în care Cary Grant îi povestește lui Leo G. Carroll, șeful contraspionajului, tot ce i s-a întâmplat, de la începutul filmului până aici.

A.H.: Exact, și această scenă are două funcțiuni: mai întâi, ea clarifică și rezumă acțiunea pentru public și apoi,

cu multă grijă. Dag Hammarskjöld interzisese categoric să se folosească clădirea Națiunilor Unite în filmele de ficțiune. Totuși noi ne-am instalat în fața clădirii și în timp ce gardienii ne supravegheau materialul, am filmat un plan cu camera ascunsă: Cary Grant pătrunzând în imobil. Ni se refuzase, deasemenea, autorizația de a face fotografii sau planuri fără actori, ceea ce ne-ar fi

permis, apoi să filmăm cu retroproiecție. Atunci am ascuns un aparat în spatele unui camion și am tras cât am putut. După care, am luat un fotograf de braț, am intrat cu el la Națiunile Unite și m-am plimbat ca un simplu vizitator, indicându-i ce să fotografieze. Aceste fotografii în culori mi-au permis să reconstitui decorurile în studio. Autenticitatea decorurilor, a a mobilelor mă preocupă în mod deosebit și când nu pot filma pe viu, cer să mi se stabilească o documentare fotografică foarte completă. Pe vremea când pregăteam „Vertigo”, în care James Stewart joacă rolul unui detectiv la pensie, am trimis un fotograf la San Francisco, spunându-i: „Te duci și cauți cât mai mulți detectivi retrași din activitate,

de preferință unii mai instruiți, care au un colegiu la bază, și încerci să le fotografiezi apartamentele”.

F.T.: Aș vrea să vorbim puțin de scena aceea (revin la „La Nord prin Nord-Vest”) extraordinară, în care Cary Grant e singur în deșert. O scenă mută, care durează 7 minute și este un tur de forță! Cred că o veche tradiție ar fi cerut ca, în asemenea cazuri, să fie folosit un montaj accelerat, o succesiune de planuri din ce în ce mai scurte. În vreme ce, aici, toate planurile sînt egale în durata lor.

A.H.: Da, dar în acest caz nu era vorba să mînuim timpul, ci spațiul. Durata planurilor este menită să indice diferențele distanțe pe care Cary Grant trebuie să le parcurgă ca să se apere, și mai ales să

demonstreze că, de fapt, el nu are cum să se apere. O scenă de acest tip nu poate fi în întregime subiectivă, căci, în cazul acesta, ea ar trebui să se desfășoare prea repede. A fost nevoie să arătăm sosirea avionului — chiar înainte ca Cary Grant să-l zărească — tocmai pentru că, dacă planul e prea rapid, avionul nu rămîne destul timp în cadru, iar spectatorul nu apucă să-și dea seama despre ceea ce se petrece. Sînt momente cînd trebuie să oprești timpul și să dilată durata.

F.T.: Seducătoare în această scenă este tocmai gratuitatea ei. Este o scenă golită de orice verosimil și de orice semnificație; cinematograful, practicat în felul acesta, devine cu adevărat o artă abstractă,

ca și muzica. Iar această gratuitate, care nu o dată vi se reproșează, constituie tocmai interesul și forța acestor scene. De altfel dialogul este clar în acest sens, cînd țărănul, înainte de a se urca în autobuz, îi spune lui Cary Grant, referindu-se la avionul care apare în zare: „la te uită! Un avion care dezinfectează unde nu-i nimic de dezinfectat...”

A.H.: Adevărul este că am acest gust al absurdului și-l practic cu sfințenie.

F.T.: O idee ca aceasta, cu avionul în deșert, nu putea să se nască în capul unui scenarist, pentru că ea nu avea nimic de-a face cu acțiunea. Este o idee pură de regizor.



— Într-o zi, Cary Grant vine la mine și îmi spune: „Cred că e un scenariu anapoda...” („La Nord prin Nord-Vest“)

F.T.: Domnule Hitchcock, mi-ați mărturisit azi dimineață că răscolirea atitor amintiri în aceste ultime zile v-a tulburat și v-a neliniștit somnul. Aș vrea să vă întreb ceva: Visati mult?

„Nu am niciodată visuri erotice!”

A.H.: Nu mult... uneori... și visuri foarte rezonabile. Într-unul din ele, se făcea că mă aflu pe Bulevardul Amurgului* și că așteptam un taxi galben (Yellow cab) ca să mă duc să mănânc. Nu exista nici un fel de taxi galben, pentru că toate mașinile care treceau pe lângă mine erau din 1916. Și atunci mi-am zis: „E inutil să-mi pierd vremea pe aici așteptând un taxi

* Sunset Boulevard, la Hollywood

Hitchcock:

**Știu că, pentru unii critici,
toate filmele mele seamănă
între ele,
dar pentru mine,
fiecare din ele
este un lucru absolut nou**

galben, de vreme ce sînt pe cale să visez un vis din 1916”. După care, m-am dus la restaurant.

F.T.: Spuneți drept, e un vis sau un gag?

A.H.: Nu, nu e un gag, e chiar un vis.

F.T.: Un vis de epocă! Sînteți de acord că există un

aspect oniric aproape în toate filmele dumneavoastră?

A.H.: Ce numiți dumneavoastră oniric, eu numesc visuri de zi.

F.T.: Poate că o faceți aproape inconștient. Filmînd mereu omul singur, înconjurat de lucruri ostile, chiar fără să vreți, ajungeți automat

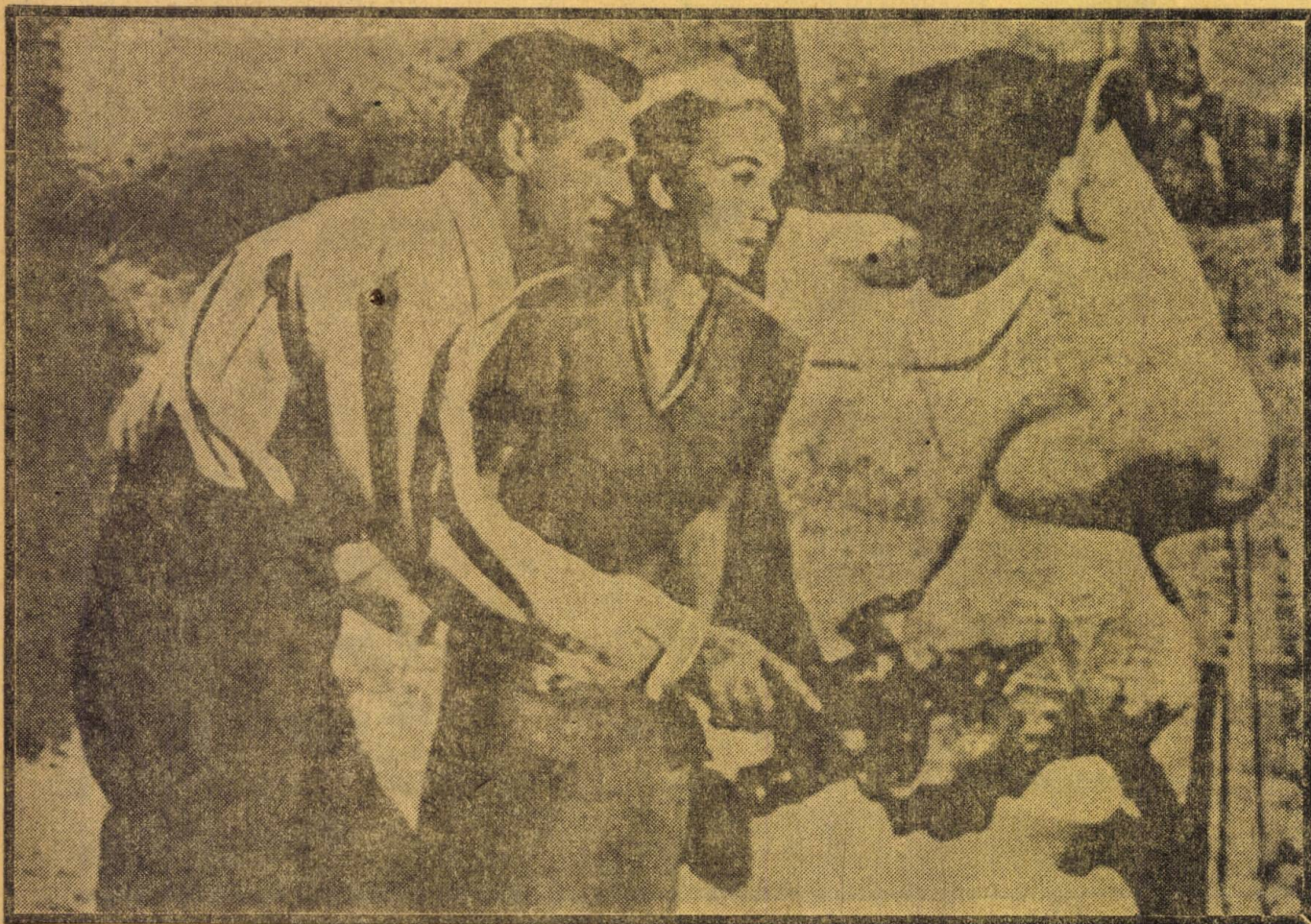
pe tărîmul visului, care de cele mai multe ori este cel al singurătății și al pericolelor.

A.H.: Probabil că este vorba de mine, cel dinlăuntrul meu.

F.T.: Cu siguranță, pentru că logica filmelor dumneavoastră — care, după cum am văzut, nu este întotdeauna pe placul criticilor — este, întrucîtva, o logică a visului. Filme ca „Străinii din tren” sau „La Nord prin Nord-Vest” ce sînt altceva decît succesiuni de ciudățenii, ca într-un coșmar?

A.H.: Poate că totul mi se trage din faptul că nu mă simt niciodată în apele mele cînd am de-a face cu un subiect mediocru, banal.

F.T.: Desigur. Nici nu-mi pot imagina un film de Hitchcock în care să nu intervină moartea. Și sînt convins că



— Practicați absurdul gratuit?

— Nu. Practic absurdul cu logică („La Nord prin Nord-Vest“)

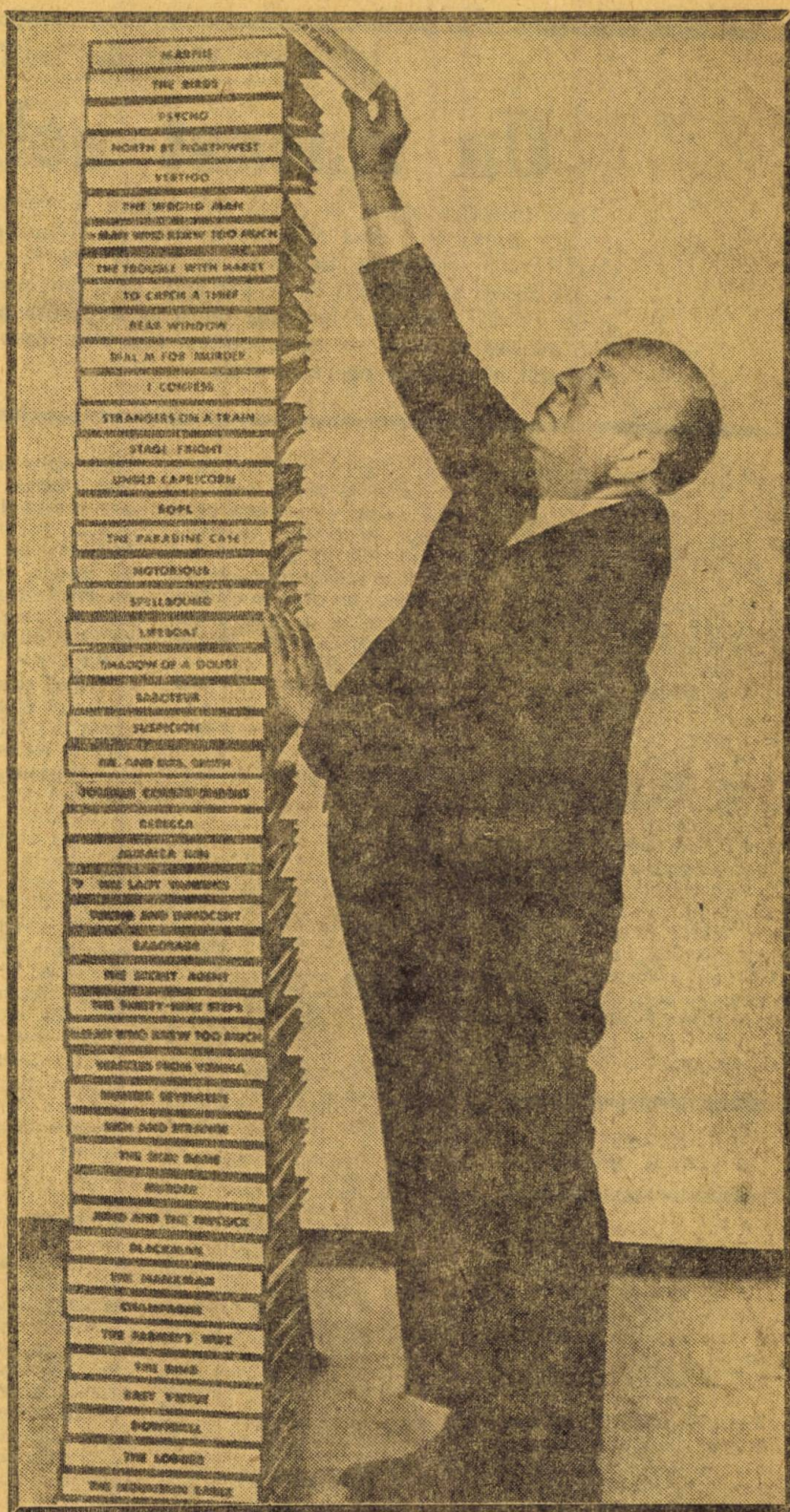
A.H.: Asta da! Eu sunt foarte fricos. Mă strădui cât pot să evit greutățile și complicațiile. Îmi place ca în jurul meu totul să fie limpede, fără nori, de un calm desăvârșit. O masă de lucru foarte ordonată îmi procură un soi de pace interioară. După ce fac baie, nu plec pînă nu pun toate obiectele la locul lor, ca să nu mai rămînă nici o urmă a trecerii mele pe acolo. Acest sentiment al ordinii merge mină în mină, la mine, cu respingerea totală a oricărei complicații.

F.T.: De aceea vă luați toate precauțiile. Eventualele dificultăți de regie, dumneavoastră le rezolvați înainte de filmare, datorită deseneilor. Desenându-vă fiecare scenă, vă evitați plictiselile și deceptiile. Jacques Becker spunea despre dumneavoastră: „Alfred Hitchcock este poate singurul regizor din lume care nu are nici o surpriză în clipa proiectiei”.

A. H.: Aşa este şi, de altfel, visul meu dintotdeauna a fost să nu mă duc la proiectii! Dar, aproape de visuri, să vă povestesc ceva: A fost odată un scenariist căruia ideile bune nu-i veneau decât în totu nopţii, dar când se desţerta, dimineaţa, constata că le-a uitat cu desăvîrşire. Disperat, şi-a zis: „O să-mi pun o foaie de hîrtie şi un creion lîngă pat şi cînd o să-mi vină ideea, o să mă reped s-o astern pe hîrtie.“ Drept care, individul se culcă şi, evident, în mijlocul nopţii se trezeşte cu o idee formidabilă. O scrie repede şi adoarme fericit. A doua zi dimineaţa, se trezeşte şi începe prin a uita că şi-a scris ideea. În timp ce se rădea şi-l aduce aminte: „La naiba! Iar am avut o idee colosală în noaptea asta şi iar am uitat-o! E îngrozitor!... A, ba nu, n-am uitat-o! Mi-am notat-o undeva!“ Se repede în dormitor, culege hîrtia de lîngă pat şi citeşte: „Un băiat iubea o fată.“

A.H.: E un mare adevăr, în povestea asta, pentru că ideile dăre ni se par formidabile când ne trezim în toiul nopții, se dovedesc, cel mai adeseori, a fi lamentabile la lumina zilei.

F.T.: Nu prea am impresia
că o discuție despre visuri



— Nu! Visez puțin și ce visez e foarte rezonabil

Hitchcock văzut de Truffaut

Un cineast neliniștit

Dacă acceptăm ideea, în epoca lui Ingmar Bergman, că cinematograful nu-l inferior literaturii, cred că-l putem clasa pe Hitchcock — dar de ce oare să-l clasăm? — în categoria artiștilor neliniștiți, ca Poe, Dostoievski sau Kafka. Acești artiști ai neliniștii nu ne pot ajuta să trăim, pentru că a trăi le este lor înșile dificil; misiunea lor este de a ne împărtăși problemele și obsesiile lor. Prin asta ei ne ajută să ne cunoaștem mai bine, ceea ce constituie un țel fundamental al oricărei opere de artă.

În legătură cu filmele dumneavoastră, v-ar interesa din cale afară...

A.H.: Un lucru e sigur: nu am niciodată visuri erotice!

F.T.: Și totuși dragostea, ca și erotismul, ocupă un loc important în munca dumneavoastră. Chiar așa! Îmi dau seama că nu prea am vorbit despre dragostea din filmele dumneavoastră. Începând cu „Notorious”, ați fost considerat, nu numai ca un specialist al suspensului, dar și ca un specialist al dragostei fizice în cinematograful.

A.H.: Este adevărat că a existat un aspect fizic în scenele de amor din „Notorious” și vă gândiți probabil la acel sărut foarte lung între Ingrid Bergman și Cary Grant...

F.T.: Da. Și-mi aduc aminte ce se spune de atunci încoace despre această scenă: „Cel mai lung sărut din istoria cinematografului...”

„Psycho” și tehnica groazei

F.T.: Înainte de a discuta despre „Psycho”, aș vrea să vă întreb dacă aveți vreo teorie în legătură cu prima scenă în filmele dumneavoastră. Uneori, începeți cu o acțiune violentă, alteleori, doar cu o simplă indicare a locului unde ne aflăm...

A.H.: Depinde de ceea ce urmăresc. Începutul din „Păsările” este descrierea vieții normale, obișnuite, plăcute, din San Francisco. Uneori indic printr-un simplu titlu locul unde mă aflu, dar acest lucru nu prea-mi convine, pentru că găsesc că este o soluție prea facilă. În fond, nu-i nimic mai ușor decât să

„vinzi” Parisul, arătând Turnul Eiffel în planul doi.

F.T.: Dacă nu e vorba de o acțiune violentă, dumneavoastră folosiți aproape întotdeauna același principiu de expunere: un oraș, o clădire din acel oraș, o cameră din acea clădire... așa începe „Psycho”.

A.H.: La începutul filmului „Psycho”, am simțit nevoia să scriu pe ecran numele orașului Phoenix, apoi ziua și ora când începea acțiunea și toate

• O tină femeie, Marion (Janet Leigh), care este amanta lui Sam (John Gavin), fuge din orașul Phoenix, cu mașina, într-un moment de răătăclire, luind cu ea 40 mii dolari pe care patronul ei o însărcinase să-i depună la bancă. Noaptea, Marion se oprește la un motel mai puțin frecventat. Tinărul proprietar al motelului, Norman Bates (Anthony Perkins), îi face confidențe: el trăiește împreună cu bătina sa mamă pe care o adoră, deși aceasta se poartă cu el foarte urit. Înainte de a se culca, Marion intră în baie ca să facă un duș, dinodată, apare bătina doamnă care o ucide și apoi dispare. Sosește Norman, urlând: „Mamă, o doamnă dumnezeule! Mamă, singe... singe!” El privește măcușul din baie și pare distrus. Dar, apoi, își revine și începe, cu multă scrupulozitate, să curețe locul: spală baia, șterge urmele crimei, transportă trupul lui Marion, bagajele, hainele (ca și banii) în port-bagajul mașinii lui Marion. În sfârșit, se descotorosește și de mașină, scufundând-o într-un lac mociros. Marion, dată dispărută, începe să fie căutată de sora ei Lella (Vera Miles), de Sam și de un detectiv al agenției de asigurări, Arbogast (Martin Balsam). Însărcinat să recupereze banii, Arbogast ajunge la motel, unde Norman, în loc să se comporte normal, se fisticște, nu poate să răspundă la întrebări și refuză cu hotărâre să-l lase pe Arbogast să vorbească cu mama sa. Arbogast se duce să telefoneze lui Sam și Lellei, dar se întoarce, pe furie, la motel, hotărât s-o întâlnească pe bătina doamnă. Urcă la primul etaj și acolo, pe palier, este înjunghiat. A treia parte a filmului ne arată cum Lella și Sam află de la șerif că mama lui Norman Bates e moartă și înmormintată de zece ani. Demascat, Norman își pierde perucă: în el coexistau două personalități, a lui proprie și a mamei sale moarte.

astea pentru a ajunge la acest fapt, foarte important: era ora 3 fără 17 minute după amiaza, singurul moment când biata Marion se putea întâlni, pe ascuns, cu Sam, amantul ei. Precizarea orei sugerează că ea se lippsea de masa de prânz ca să-și poată vedea iubitul.

F.T.: Am citit romanul „Psycho” și am ajuns la concluzia că este trucat de la un capăt la celălalt. De pildă, se descrie frecvent cite o scenă cam în genul acesta: „Norman se așază alături de mama sa și începură să vorbească.” Pe mine acest soi de convenție în povestire mă șochează. Filmul este mult mai loial. Ce v-a plăcut în carte?

A.H.: Cred că singurul lucru care mi-a plăcut și m-a convins să fac filmul a fost ciudătenia asasinatului sub duș. Nu mai întâlnisem așa ceva și asta m-a interesat.

F.T.: Cred că romanul s-a inspirat dintr-un fapt divers.

A.H.: Da, povestea unui tip care ținuse ascuns cadavrul mamei lui multă vreme în casă.

F.T.: Există în „Psycho” un întreg arsenal al groazei pe care de obicei dumneavoastră îl evitați. Un aspect fantomatic, o ambianță misterioasă, o casă foarte veche...

A.H.: Cred că ambianța misterioasă e, într-o oarecare măsură, accidentală. În California de nord, de pildă, există multe asemenea case izolate care seamănă cu casa din „Psycho”. Noi numim asta un „gotic californian” și cum de multe ori aceste case sînt foarte urite, li se mai spune și: „Turtă dulce californiană”. Eu n-am început lucrul cu intenția de-a face un film de groază, vroiam doar să fiu autentic. Or, măcar din acest

punct de vedere, cred că am reușit să fiu autentic: casa este reproducerea exactă a unei case reale și motelul așijderea.

F.T.: Mi se pare ciudat că în „Psycho” nu există nici un personaj simpatic, cu care spectatorul s-ar putea identifica.

A.H.: Nici nu era necesar. Totuși, cred că am izbutit să provoc mila publicului, cel puțin în momentul uciderii lui Janet Leigh. Construcția acestui film este foarte interesantă și eu o consider cea mai pasionantă experiență a mea în legătură cu priza la public. Cu „Psycho”, eu am încercat să-mi dirijez spectatori, ca și cum aș fi cîntat la orgă.

„Păsările” și bomba atomică

F.T.: Cum ați dat de urma nulei lui Daphné du Maurier, „Păsările”?

A.H.: Am citit-o într-o culegere de povestiri intitulată „Alfred Hitchcock prezintă”. Mai târziu am aflat că s-a încercat o adaptare a „Păsărilor” pentru radio și pentru televiziune, dar fără succes.

F.T.: Înainte de a vă hotărî la acest film, ați încercat să vă asigurați că veți putea rezolva toate problemele tehnice legate de atacul păsărilor?

A.H.: Da de unde! Nici nu m-am gândit. Am citit nuvela și mi-am zis: „iată o trăznaie care-mi place și o să fac un film din ea”. N-aș fi pornit la treabă dacă ar fi fost vorba de vulturi sau de păsări de pradă. Mi-a plăcut însă că aveam de-a face cu păsări obișnuite, foarte Paș-

F.T.: După ce ne-ai arătat cum sînt în stare, drăguțele păsărele, să scoată ochii oamenilor, ar trebui să nascociți o poveste cu niște flori, al căror parfum să poată otrăvi o omenire...!

A.H.: Ași Mi-ar place o poveste cu niște flori care mănîncă oameni.

F.T.: Începînd cu 1954, de cîte ori se vorbește de sfîrșitul lumii, toată lumea se gîndește, evident, la bomba atomică. A fost o idee neașteptată de a înlocui această bombă cu mii de păsări...

A.H.: Iată de ce scepticismul este reprezentat în film de personajul bătrînei

Hitchcock:

Cu „Psycho“ am încercat să-mi dirijez spectatorii ca și cum aș fi cîntat la orgă

ornitolog. Ea este o conservatoare și nu-și poate imagina că din partea păsărilor ar putea veni o catastrofă.

F.T.: Ați avut dreptate să nu motivați agresiunea păsări-

lor. Filmul rămîne, în acest fel, o speculație, o fantezie.

A.H.: Așa l-am și gîndit.

F.T.: Cred că ideea cu păsările, care atacă oamenii la țară, i-a fost inspirată lui

de Maerler de evenimente reale.

A.H.: Da, așa ceva se înîmplă din cînd în cînd și se datorează unei boli, un fel de turbare, care apare la păsări. Dar ar fi fost prea îngrozitor să explic asta în film, nu credeți?

F.T.: Prea îngrozitor, într-adevăr. Și mult mai puțin nostim!*

* Melanie Daniel (Tippi Hedren), o tînără femeie cam snoabă din înalta societate a San Francisco-ului se duce la Bodega Bay ca să cumpere două „încîntătoare păsărele” pe care să le dăruiască unei fete pe care n-o cunoaște, dar care are un frate, Mitch

- Nu există nici un personaj simpatic în acest film?
- Nici nu era nevoie să existe vreunul (Tony Perkins în „Psycho“)



A.H.: În timp ce turnam la Bodega Bay, am citit într-un ziar din San Francisco ceva în legătură cu niște corbi care au atacat o turmă de miei, undeva, pe aproape de locul unde filmam. Am întâlnit chiar și un țăran care mi-a explicat cum se năpustiseră corbii să ucidă miei scoțându-le ochii, și asta mi-a inspirat moartea fermierului, cel cu ochii scoși, dacă vă mai amintiți.

F.T.: În acest gen de filme pe care-l practicați dumneavoastră, riscați multă ingratitudine, pentru că oamenii, deși le privesc cu plăcere, sînt tentați să demonstreze că nu pot fi duși de nas și atunci merg pînă acolo încît se supără de propria lor plăcere, criticînd filmul.

A.H.: Da, știu eu cum vine asta: se duc la cinema, se așează în scaun și spun: „Arată-mi”. Apoi, vor să anticipeze: „Știu ce-o să se întîmple”. Iar eu sînt obligat să ridic mînușă: „A, da, știi? Ei bine, o să vedem”. În „Păsările” am făcut în așa fel încît publicul să nu poată ghici niciodată care va fi scena următoare.

F.T.: Acțiunea filmului este construită astfel încît să respecte cele trei unități ale tragediei clasice: unitatea de loc, de timp și de acțiune. Întreaga tramă a filmului se petrece la Bodega Bay, în două zile, iar păsările sînt din ce în ce mai numeroase și din ce în ce mai rele. Presupun că a fost un scenariu destul de greu de scris.

A.H.: Aș vrea să vă explic ce-am simțit cînd am făcut acest

(Rod Taylor), foarte seducător. De cînd sosește la Mitch, Melanie este rănită la frunte de un pescăruș și este invitată să rămînă 24 de ore pe loc ca să se vindece. Dar mama lui Mitch (Jessica Tandy) n-o vede cu ochi buni, pentru că o socotește răspunzătoare de ruptura logodnei lui Mitch cu învățătoarea (Suzanne Pleshette). A doua zi, în timp ce fetița își sărbătorește aniversarea, pescărușii atacă copiii și, în acea seară, vrăbiuțele năpădesc casa, intrînd prin coșul șemineului. În ziua următoare, corbii atacă copiii la ieșirea de la școală, apoi pescărușii se năpustesc asupra orașului și provoacă chiar un incendiu. În timpul acestor evenimente, Melanie își dovedește utilitatea, o apără pe micuța soră a lui Mitch, se face simpatizată de mama lui și-l cucerește pe Mitch. În zori, însă, ea cade victimă unui ultim și teribil atac al pescărușilor, care-i distruge nervii. Profitînd de un moment de acalmie, Mitch, familia sa și Melanie părăsesc casa, în mașină, dar peste tot, pe drum, păsările stau la pîndă, imobile, amenințătoare...



T: — „Psycho” este cel mai bun film al dumneavoastră?

H: — Da, și vă doresc și dv. unul la fel



— Am citit „Păsările“ și mi-am zis: Iată o trăznale care-mi place, și o să fac un film din ea...

film... Eu mă laud întotdeauna că nu mă uit în scenariu când filmez. Cunosc filmul pe dinăfară și am oroare să improvizez pe platou, pentru că, în asemenea momente, chiar dacă ai timp să-ți vină idei, nu mai ai timp să judeci calitatea lor. N-aș putea cu nici un chip să fac ca acei regizori care lasă o echipă întreagă să aștepte, în timp ce ei se așează să mediteze. Deci, cunoșteam foarte bine scenariul, dar eram foarte agitat, ceea ce mi se întâmplă rar, pentru că de obicei mă distrez grozav în timpul turnărilor. Seara, când mă întorceam acasă, mai eram încă emoționat, tulburat. Mi se întâmplase un lucru cu totul nou pentru mine: mă apucasem să studiez textul în timpul turnării și-i găsisem o sumedenie de slăbiciuni. Această criză a trezit în mine ceva cu totul nou din punctul de vedere al creației. M-am apucat de improvizație. Astfel, de pildă, toată scena atacului exterior, asediarea casei de către păsări, a fost lucrată exclusiv pe platou. Așa ceva nu mi se mai întâmplase, dar n-am stat mult pe gânduri și am desenat la iuțea, pe loc, diferitele mișcări ale personajelor în decor.

F.T.: O discuție despre „Păsările“ ar fi incompletă, dacă n-am vorbi și de banda sonoră. În acest film nu există muzică, dar sunetele pe care le scot păsările au fost lucrate ca o adevărată partitură muzicală. Îmi vine în minte, de pildă, o scenă strict sonoră, cea în care pescărușii atacă clădirea.

A.H.: Când am turnat această scenă de exterior, având în interiorul casei câteva personaje terorizate, cea mai mare greutate a fost să „îngrozim“ actorii, o groază care, de fapt, nu se baza pe nimic, pentru că nu se auzeau încă nici strigătele pescărușilor și nici zgomotul bătilor din aripi. Atunci m-am gândit să aduc pe platou o tobă mică, un microfon și un megafon și de fiecare dată, când actorii aveau de





— Nici nu știți cât m-am chinuit pînă i-am îngrozit pe actori! („Păsările“)

Interpretat un moment de groază, bătăile tobei îi ajutau să reacționeze, creîndu-le o stare specială de nervi. Apoi l-am rugat pe Bernard Hermann* să supervizeze sunetul întregului film. Tot filmul a fost gîndit așa, fără nici un fel de muzică propriu-zisă, numai cu sunete și zgomote.

F.T.: Întotdeauna ați căutat să speculați sunetul în filmele dumneavoastră și, pe cît se poate, într-un fel dra-

matic. Nu o dată se auzeau zgomote care nu corespundeau imaginii de pe ecran, dar care evocau, premeditat, o scenă precedentă, etc. Aș putea să vă dau nenumărate exemple...

A.H.: După ce termin de montat un film, dictez secretarei un adevărat scenariu al sunetelor. Privesc filmul, bobină cu bobină, și dictez apoi tot ce doresc să aud. Pînă nu demult, foloseam doar sunete naturale, dar acum, datorită sunetului electronic, sînt nevoit nu numai să indic sunetele pe care le doresc, dar să le și descriu amănunțit stilul și natura lor. De pildă, cînd Melanie este atacată de păsări în mînsardă, noi trebuia să

folosim foarte multe sunete naturale și bătăi de aripi, dar le-am stilizat pentru o mai mare intensitate. Vroiam să obțin mai mult un val amenințător de vibrații, decît un sunet la un singur nivel, tocmai pentru a-mi asigura o oarecare variație în interiorul acestui zgomot, o asimilare cu sunetul inegal al aripilor. Evident, mi-am permis să nu redau nici un strigăt de pasăre. Ca să poți să redai foarte bine un zgomot, trebuie să-ți imaginezi cum cum ar fi echivalentul său în dialog. Or, eu vroiam să obțin în mînsardă un sunet care să traducă cum ce-ar fi spus păsările, dacă ar fi putut vorbi: „Melanie, ești în mij-

nile noastre. Te atacăm. Nu simțim deloc nevoia să țipăm, nu simțim deloc nevoia să ne înfurie, vom comite o crimă pe tăcute”. Iată ce sînt păsările pe cale să-i spună lui Melanie Daniel și iată ce-am obținut eu, sau cel puțin așa sper, din partea tehnicienilor de sunet electronic.

„Dumneata, domnule, ești un gag“

F.T.: Am citit într-un ziar că, o dată, ca să vă joace o festă, Peter Lorre vă oferise 50 de canari, tocmai cînd urma să vă îmbarcați pe un pache-

* Bernard Herrmann a compus și dirijat muzica tuturor filmelor lui Alfred Hitchcock, din 1955 și pînă azi. Este interesant de notat că mai înainte fusese compozitorul lui Orson Welles pentru primele două filme ale acestuia: „Cetățeanul Kane” (1940) și „Familia Amberson” (1942).

bot. Ca să vă răzbunați, dumneavoastră i-ați trimis în fiecare noapte câte o telegramă urgentă, prin care îl țineți la curent cu starea sănătății canarilor. Mi-am adus aminte de această istorioară din cauza „Păsărilor”. E adevărată sau inventată de ziaristi?

A.H.: Nu e adevărată. Mi se pun în cârcă o grămadă de glume pe care nu le-am făcut, deși a fost o vreme când, vă mărturisesc, mă cam țineam de farse. Să vă povestesc una: Odată, pentru a sărbători ziua de naștere a soției mele, am organizat o masă de 12 persoane în grădina unui restaurant. Găsisem, Dumnezeu știe unde, pentru ocazia aia, o cucoană foarte aristocratică și

destul de în vîrstă pe care, după ce o lămurisem bine, am instalat-o la locul de onoare. După care am lăsat-o în plata domnului. Invitații soseau unul după altul, priveau masa somptuoasă la care stătea o singură doamnă și se întreba: „Cine o fi cucoana asta distinsă?” Răspundeam: „Habar n-am”. Singurii care aflaseră de glumă erau chelnerii, iar nevastă-mea, înnebunită, îi tot întreba: „Ce spune doamna aia, ce face? Nu știți, a stat careva de vorbă cu ea? Mi-a spus că a fost invitată de soțul meu”. Și iar, toată lumea se năpustea pe mine iar eu, calm, îi dădeam înalțe cu: „Habar n-am cine e!” Eram pe la mijlocul petrecerii, cînd unui scriitor îi cade fisa, bate cu pumnul în masă, și strigă: „Cucoana asta e un gag”.

Truffaut:

Cum ați dat de urma nuvelei lui Daphné du Maurier?

Hitchcock: Am citit-o într-o culegere de povestiri intitulate: Alfred Hitchcock prezintă!

Numai că tot cu noi la masă se afla și un domn, prietenul foarte bun al unuia dintre invitații noștri. Scriitorul însă, care nu-l cunoștea, se repede la el cu mîna întinsă, urlînd:

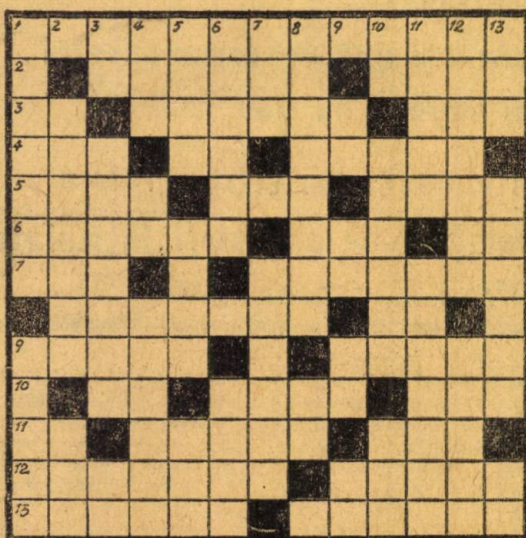
„Las' că știu eu: și dumneata ești un gag!” Dar asta n-o mai prevăzusem eu.

Traducere și adaptare de Rodica LIPATTI



— Parcă ai fi un cub de gheață într-un pahar de whisky
(Hitchcock despre Truffaut)

CUVINTE ÎNCRUCIȘATE

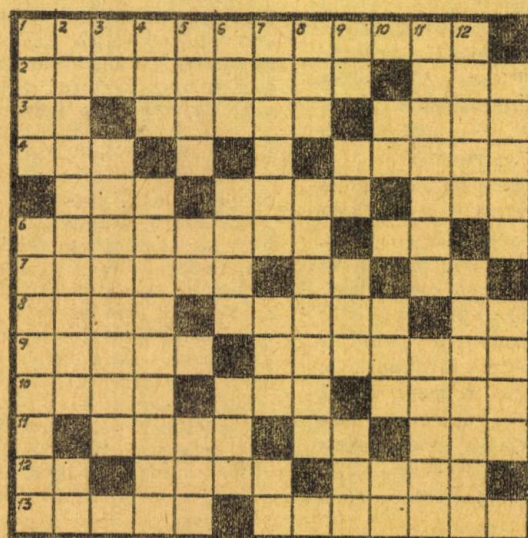


FILME ISTORICE ROMÂNEȘTI

ORIZONTAL: 1. Primul film românesc pe ecran panoramic, realizat de Sergiu Nicolaescu, având ca subiect un fragment din trecutul glorios al poporului român, din lupta sa dărză pentru libertate și neafirmare națională, pentru întregirea neamului (2 cuv.); 2.... și Adevarul!, film care redă fondul transformărilor revoluționare survenite în peisajul social-politic al anilor de după Eliberare (neart.) — „Prea mic pentru un război atât de...”, film de debut al lui Radu Gabrea, povestea unui copil de trupă care străbate împreună cu ostașii marele drum al fronturilor din Apus; 3. Semicerc! — Compozitorul partiturii muzicale la filmul „Sentința”, dedicat legendarului chip al lui Gheorghe Doja — Club sportiv universitar (abr.); 4. „Săgeata căpitănu-lui...”, film a cărui acțiune se petrece pe vremea domniei lui Vlad Tepeș — Rotile din fafă! — Titlul unui alt film istoric realizat de Sergiu Nicolaescu; 5. Untdelemn (reg.) — Prefix cu sensul de „nou” — Fluviu în Etiopia; 6. Incețită — „Procesul...”, film care reconstituie un episod din lupta comuniștilor în ilegalitate — Participă 3—4 la o conferință! 7. Diviziune administrativă în Danemarca — A înfășura; 8. Angajate temporar (reg.) — Finalul filmului „Columna”; 9. Încercatul comunist (Stefan Ciobărașu) din filmul „Lupeni '29” — Bani mulți; 10. 1821 este cel în care se petrece acțiunea filmului „Tudor” — Compozitorul muzicii la filmul „Mihai Viteazul”; 11. Anula! — Vrajmaș — Jurămînt; 12. Personal savuros din dramaturgie, care n-a apărut pe ecrane — Muncitorul revoluționar (Andrei Codarcea) din filmul „Castelul condamnaților”; 13. Este folosită pentru reprinderea tărânilor în filmul „Răscoala” — Importantul personaj din filmul „Columna”, interpretat de Amedeo Nazzari.

VERTICAL: 1. „Baladă pentru...”, film care evocă luptele de la Mărășești (1917), văzute prin prisma copilăriei și trăite dureros de eroină, până la moarte — Remarcabilul interpret al banului Brîncoveanu din filmul „Tudor”; 2. Film istoric realizat de Mircea Drăgan — Riu în R.F. a Germaniei; 3. Hop... și gol! — Interpretul lui Osman Pașa din „Independența României”, primul film românesc de lung metraj, realizat în 1912 — Primit înăuntru! 4. Afară din joc — Termen de predare — A trece cu vederea; 5. Pantaloni rustici — Luptătorul comunist ilegalist (Lăzăr Vrabie) din filmul „Valurile Dunării”; 6. Realizator, împreună cu Mircea Mureșan, al filmului de montaj „Documentul”, care evocă momentele esențiale ale celui de-al doilea război mondial — Comună în Franța; 7. Cureauă de măcină — Patria Antoneliei Luaidi și al lui Amedeo Nazzari, interpretul Andrașei și al împăratului Traian din filmul „Columna”; 8. Fixează mușchii pe oase — Cel mai popular; 9. Situație de mijloc! — Cinezei și cinei la romani — Behăi! — Pantere! 10. Posed — Adăposteste turiștii la munte — Tinăra diafană (Sldonia Manolache) din filmul „Columna”; 11. Scriitor român contemporan — Sărituri cu parașuta; 12. Realizatoarea filmului „Serata”, o pagină cinematografică inspirată din noaptea premergătoare zilei de 23 August 1944 — Aparat de sterilizare, dezinfectare etc.; 13. Autorul romanului „Puterea”, după care Mircea Mureșan a realizat filmul „Asediu”; „...Tereza și diavolii”, film în care Francisc Munteanu evocă un episod al luptei pentru eliberarea Ardealului de nord de sub ocupația hitleristă, în septembrie 1944 — Număr prim.

Cuvinte rare: UL01, AUAS, AMT, OHR, OTTA, IRA.



REGIZORI CELEBRI

ORIZONTAL: 1). Personalitate puternică a cinematografilor poloneze, realizatorul filmelor „Malca Ioana a ingerilor”, „Celu-foza”, „Umbra”, etc; 2) Reputat regizor sovietic din generația lui Kozintsev, Trauberg și Gherasimov, din a cărui creație desprindem filmele „Omul cu arma” și „Poveștile despre Lenin” — Comună în Anglia; 3) Stănește! — Eminent regizor olandez, specializat în filmele documentare, care ating perfecțiunea („Zuidersee”, „Cintecul fluvilor”, „Sena înfășurează Parisul” ș.a.) — Cunoscut regizor francez din noua generație; 4). Munte în Nepal — Cară bagajele; 5) Port în Columbia — Răsă de cîini — Morfeu indigen; 6) Celebru regizor american de origine austriacă, asistentul lui D.W. Griffith la începuturile carierei sale, care a realizat apoi cu filmul „Răpăcitare”, una din culmile artei cinematografice — Vladimir Naumov; 7) Talentat regizor cubanez, care a realizat mai multe opere de valoare, ca „Cecilia Valdes” și „mai cu seamă”, „Casta de Robles” — Se repetă în titlul unui film de Pierre Etaix — Inițialele a doi reputați regizori: Truffaut și Cacoyannis; 8) Numitor comun (pl) — A brăni — Cap de listă; 9) Orașel în Irlanda — Regizor francez, care a realizat capodopera vieții sale cu filmul „Un condamnat la moarte a evadat”; 10) Comună în R.F. a Germaniei — „Cu toții acasă”, „Cele patru zile ale orașului Napoli” și „Tată de familie” sînt cîteva din realizările acestui regizor italian — Jghoab pentru vite; 11) Regizor sovietic — Începuturile lui Korda! — Riu antic în Aleasia; 12) Soare de mult apus — Regizorul englez al filmelor „Marile speranțe” și „Oliver Twist” — Reputat cineast român, cunoscut în lumea întreagă pentru filmele sale de desene animate; 13) Nume dat de romani ținuturilor locuite de celți — Regizor francez, din a cărui creație fac parte, printre altele, filmele „Riscurile meseriei”, „Dosarul negru”, „Oglinda cu două fețe”, ș.a.

VERTICAL: 1) ...Vidor, unul din marii cinești americani, a cărui operă este caracterizată de un puternic suflu epic, dintre filmele sale distingîndu-se „Piinea noastră cea de toate zilele”, „Citadela”, „Război și pace”, etc. — Reputat regizor olandez, care a ecranizat o parte din opera lui Dickens; 2) Creatorul filmelor „Boșu și negru”, „Sirăbătind Parisul” ș.a. (2 cuv.) — Anthony Asquith; 3) Inițialele altor doi regizori: Wajda și Trojan — Mare regizor japonez, cunoscut nouă din filmele „Barbă roșie”, „Cei șapte samurai”, și „Dodes-kaden”; 4) Măsură în Guineea — Regizor italian; 5) Creatorul fermecătorului film „La Maternelle” — Henri Schneider — Oraș antic în Libia; 6) Operă de Massenet — Regizor care a debutat în Cuba, în 1920, ca apoi să devină unul din cei mai fecunzi creatori de filme din Mexic — Riu în U.R.S.S.; 7) A face ordine — Localitate în Ghana — Nikolai Cerkasov; 8) Comună în R.P. Ungară — Regizor american, care a transpus pe ecran, printre altele, „Casa mult visată”; 9) Din Hawaii! — Hectolitru (abr.) — Atomii din vecinile — Orașel în Malaezia; 10) Aprobare — Localitate în R.P. Chineză — În capul oaselor! 11) Creatorul filmului francez „Jocuri interzise” — Comună în R.P. Polonă; 12) Regizor cehoslovac, a cărui capodoperă este filmul „O invenție diabolică” — Realizatorul filmului „Salariul groazei”; 13) Unul din cei mai mari regizori americani, din a cărui creație desprindem filmele „Nespusa” și „Otrava”, ambele cu Bette Davis, și „La răscrucă de viuturi” — Personalitate proeminentă a Hollywoodului din perioada începuturilor sale, considerat astăzi un clasic al cinematografilor mondiale.

Cuvinte rare: LEW, GAK, NUM, DRACK, BAWE, OZE, AKI, OEA, EVE, LVA, UBO, OCS, OGY, ISU, SLOPT

Adam STOICA

«Avem nevoie de filme de toate genurile — și istorice, și de actualitate, și social-politice, și comedii. Este nevoie să sprijinim eforturile de construcție a noii orînduiri, atît prin filme grave, cu un înalt conținut educativ, cît și prin satire bune. Trebuie pornit de la preocuparea de a realiza o dozare rațională a tuturor genurilor.»

Nicolae CEAUȘESCU



**scurtă istorie
a filmului românesc**

scurtă istorie
a filmului românesc

prin veacuri într-un sfert de secol

Procesul revoluționar, care a dus România pe calea socialismului, a determinat mutații fundamentale în toate compartimentele vieții, mutații al căror flux, prin esență înnoitor, a constituit în mare parte însăși istoria noastră contemporană.

O serie de mari bătălii colective în industrie, agricultură, cultură, au jalonat timpul cu freacă și creșterea, creșterea ceea ce am putea numi o epocă profund revoluționară.

Filmul reflectă (fie și indirect) lumea care îl naște, fiind el însuși un fragment de lume, de la detaliu pînă la ultima semnificație. Sensul politic — ca și cel poetic — apare în această reflectare, în această imagine, continuînd și nu inventînd realitatea, purtîndu-i dialectica desfășurării ei prezente și viitoare, preluîndu-i mișcarea.

«După ce iureșul războiului a trecut — spunea Eisenstein în 1935 — ne-am dat seama pentru prima oară că se produsese o răsturnare istorică și că noi luasem parte la ea. Așa se explică, din punct de vedere sociologic și psihologic, tendința noastră spre tipizare, limitarea noastră la expuneri documentare și, în general, spiritul și structura primului nostru cinematograf revoluționar».

Mărturii ale vremii

Filmele românești ai primilor ani de socialism au avut această structură de mărturie a momentului, de portret colectiv obținut prin tipizări foarte nete. Era singura cale, a unui cinematogra-

Filmul este un fragment de lume
continuînd
și nu inventînd realitatea,
purtîndu-i
dialectica desfășurării ei
prezente și viitoare

graf de urgență, de a-și depăși condiția precară în care se afla, de a se înfirișa dintr-o inexistență practică (filmele românești de pînă atunci erau în mare parte rezultate hibride ale efemerelor colaborări între diverse case

de film din Europa), escaladînd etapele pentru a fixa o epocă în mișcare. Există o semnificație patetică în cinematograful acesta de început, prins între stîngăciile, nepriecul tehnice, pe de o parte, și aspirația de a expri-

ma totul despre un prezent deschis viitorului. Imperfecțiunile erau flagrante, dar armătura unui sentiment politic susținea filmele, făcîndu-le viabile, adevărate documente ale efervescentei, stării de spirit a unui moment.

Filmul manifest

Primul film demn de amintit este «Răsună valea» de Paul Călinescu, în 1949. Locul acțiunii este unul din primele șantiere ale socialismului, construirea unei căi ferate, de la Petroșani peste Carpați. Acțiunea este simplă, tot filmul este ca un afiș, proclamînd cu litere de foc un adevăr de netăgăduit. Citez mai jos, din prezentarea făcută filmului: «În timpul nopții, sabotorul pătrunde pe

Entuziasmul febril al primelor șantiere: «Răsună valea»



șantier, cu scopul de a arunca în aer tunelul și a provoca năruirea muntelui peste tinerii brigadieri. Este însă surprins de tînărul țaran Ion, în momentul în care sabotorul era gata să-și realizeze planul său mirșav. O luptă pe viață și pe moarte se angajează între cei doi. Sabotorul se prăbușește în abis. Una câte una toate greutățile sînt învinse și în curînd primul tren pornește în cursă de-a lungul văilor prăpăstioase ale Carpaților, ducînd cu el mesajul

tr-atît de pregnant de vie a rămas imaginea pe care filmul o dă despre acei ani. Atît povestea, cît și filmul însuși, cu elanul său, cu acel entuziasm căruia puțin îi păsă de cadraj sau de subtilitățile montajului.

Filmul colectiv

Schema acestui film s-a reluat apoi de nenumărate ori — personaje pozitive luptînd pentru o invenție de seamă, pentru un șantier, pentru

tele și zgomotele vieții de fiecare zi.

Filmul realității rurale

«Desfășurarea», de Marin Preda și Paul Călinescu, este, în 1954, o reușită aproape singulară în peisajul filmului românesc. Povestea este simplă — lupta țăranilor cu chia-burii pentru a înființa colectivă în sat — și recunoaștem în ea aceleași motive care apăreau în mai toate filmele epocii. Pe ecran trăiește însă

10 ani, Mircea Mureșan va reuși să se apropie de acest adevăr al satului românesc, făcînd în filmul «Răscoala», după Rebreanu, o fină analiză a mecanismelor care treptat, prin multiple acumulări, i-au dus pe țăranii din 1907 spre acel vaet tîlmăcit în focuri și sînge, repede și sigur curmat în foc și sînge.

Există o maximă dificultate în a surprinde toată această încărcătură psihică a satului românesc, unde fluxul vieții nu se întrerupe la hotarul generațiilor, ci se perpetuează la nesfîrșit, într-un fel de acumulare neostoită a experiențelor și inteligențelor. Drumul este fără îndoială deschis; Moromeții lui Marin Preda, de pildă, sînt figuri în a căror complexitate se îngemănează filozofia și concepțiile de viață ale poporului nostru. «Desfășurarea» era un prim pas cinematografic pe acest drum al sondării esențelor. Au mai rămas distanțe de parcurs.

Comedia de actualitate

Foarte curînd au apărut și comedii. Tonul era al satirei, glumele preluate de la brigăzile artistice de amatori, subiectul axat pe vesele qui-pro-quo-uri, al căror fundal era locul de muncă — uzină, șantier — a căror temă mai întotdeauna era «îmblînzirea» vreunui leneș, sau ușuratic, sau încrezut. «Cu Marincea e ceva», «Și Ilie face sport», «Gelozia bat-o vina», «Directorul nostru», «Băieții noștri», «Popescu 10 în control», «Alo, ați greșit numărul» sînt un fel de cuplete cinematografice acompaniate la mandolină și muzicuță, cîntate seara după serviciu, la cantină sau în sala de festivități de tinerii din brigadă. Dacă ne gîndim la recentul «Zile de vară», genul nu pare să fi depășit prea mult stadiul de amatorism. O știm prea bine, a face pe alții să ridă presupune o foarte serioasă muncă. Comedia românească — exceptîndu-l pe Geo Saizescu — n-a fost niciodată mai mult de o glumă



Filonul străvechi al înțelepciunii populare:
«Atunci i-am condamnat pe toți la moarte»

puternic al primei victorii a tineretului pe drumul făuririi vieții noi.»

Principiul revoluționar este simplificat, filmul trebuie să fie și este un imbold, o chemare, un manifest. Răul și binele se separă net, fără ezitări, lupta este cruntă, rezultatul luptei și muncii la un loc deschide drumuri în piatra munților. Șantierul era cum nu se poate mai real, dar reușea să devină, în film, metaforă. Realitatea se stilizează în această tendință a documentarului-ficțiune-poem și, văzut astăzi, aproape că nu observăm interpretarea, uneori nefirească (șarjînd pe alocuri) a actorilor, sau ezităriile ritmului de montaj, pînă în

intrarea în colectivă, avînd de înfruntat dușmănia unor sabotori, sau spioni, sau chia-buri gata de crimă, demascîndu-i pînă la urmă, pentru a putea înfăptui invenția, șantierul sau colectivă. Erorile persistau. Entuziasmul era uneori festiv și retoric, dar ucenicia nu putea să nu fie lungă și grea. Nu ne mai amintim de «În sat la noi», «Viața învinge», «La un punct de agitație», «Răsare soarele», «Cum e sfatul e și satul», și cite altele. Deja «Mitrea Cocor» avea personaje care semănau a țărani adevărați. Dincolo de culorile afișului, de tonul manifestului începeau să apară — naștere dificilă, de atîtea ori ratată — silue-

un sat adevărat, cu ulițele lui prăfuite și bînuite de hămăitul cîinilor, cu oamenii care-și vorbesc în felul acela ocolit, cu luări de departe și sub-texte unde se citește depunerile prin generații ale înțelepciunii și inteligenței; dialog molcom, parcă greoi, în care se țese însă o întregă structură metaforică, plină de subtile străluciri, de agere observații și înțepături. Filmul rămîne în amintire ca un portret al omului de la țară, cu statornica și luminoasa lui prezență, și în același timp ca o lecție de cinema, greu de asimilat, cu echilibrul ei de momente și detalii, de intuiții ale cuvîntului nespus și ale privirii cu tîlc. Abia peste

sau o șotie oarecare. Și totuși îl avem pe Caragiale. Și totuși, «Balul de simăbătă seara» sau «Astă seară dansăm în familie» au toate datele unui cinema stăpîn pe sine, de la idee la gag, de la construcție la personaj. Hazul e prea benign însă, gagul cuminte, neexploziv, situațiile sînt fie prea aproape de banal (neparticularizate de acea observație, pe care autorul comic trebuie s-o aibă feroce), fie declarat caraghioase, în absurd sau canular. Personajele rămîn în apa călduță a unor numere (expresii, mișcări) actoricești, nereușind să prelungească risul în grotescul sau ridicolul unor tipuri exact creionate. Bilanțul nu e însă încheiat, deși prea puțin a fost urmată în acest domeniu lecția genială a lui Caragiale, care a știut să rîdă cu vitriol de nesecatul bazar al metehnelor umane. Or, Caragiale a fost și el una din primele surse de inspirație ale cineaștilor noștri.



La porțile mării literaturi:
«Răscoala»

**Cinematograful nostru
are spiritul și structura
unui cinematograf militant**

Caragiale, un posibil cineast

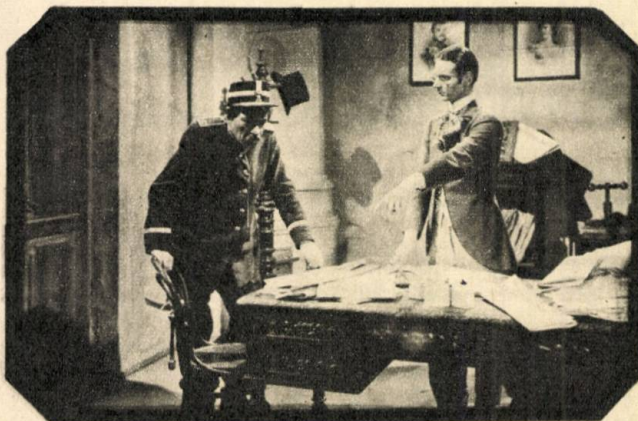
Schițele sau piesele sale erau un fel de scenarii perfecte («Arendașul român», «Lanțul slăbiciunilor», «Mofturi 1900», «Telegrame», «O scrisoare pierdută», «Două lozuri», «D-ale carnavalului»), la îndemînă, mustind de umor și vlagă, desfășurîndu-și poantele acerbe într-un ritm infernal.

Este curios că s-ar putea vorbi despre o adevărată etapă Caragiale în filmul nostru din anii '50, fără ca aceasta să genereze material (evocare, culoare, ritm) și spiritual (aciditatea viziunii, caracterizarea epocii) nici pe departe opere demne de modelele lor literare sau dramaturgice. Aici a funcționat, paralizant, ideea că e suficientă preluarea actorilor cu mare succes pe scenă și filmarea lor ca pe scenă. În cazul «Schițelor», decupașele urmau litera cărții, punînd labo-

Momentul și momentele Caragiale

Cu o singură «Noapte furtunoasă» nu se poate face Caragiale. Nici măcar strălucitul ei ecranizator, Jean Georgescu, nu s-a mai egalat pe sine în «Momentele» ce au urmat («Arendașul român», «Vizita», «Lanțul slăbiciunilor», etc.), ca să nu mai vorbesc de interpretările simplificator-vulgarizatoare ale celor care l-au trădat în repetate rînduri pe Conu lăncu.

De ce-a strălucit «Noaptea...»? Mai întîi avea *ambianța* Caragiale. Care nu-i tot una cu tabloul general al sfîrșitului de secol în București (mai mult sau mai puțin exact cum apărea el în «Telegrame») ori cu cafenelele șic de pe străzile reconstituite ale Capitalei. Filmul lui Jean Georgescu avea exact acel colț de mahala din indicația piesei, în care se schimba rondul de noapte al Gărzii naționale, avea acel colț de «Union» (pentru că planuri generale ale celebrei grădini bucureștene erau puține în film), deci mai mult — *sugestia* aceluia oraș precis descris de Cara-



Beligan nerepetabilul, neegalabilul
«studinte-n drept și publicist»

giale, a aceluia cartier bine localizat lingă grădina cu verze din spatele casei chirstigiului, pe unde traversează Zîta urmărită de infocatul ei adorator.

Apoi avea *umorul* Caragiale. Încrustat în tipuri (dar tipuri va mai realiza Jean Georgescu și în alte schițe, dintre care unele, Birlic în «Bubico» sau

Marcel Angheliescu în «Lanțul slăbiciunilor» aveau să devină memorabile). Doar că în «Noaptea furtunoasă» tipurile se confundau pînă la inseparabil cu măștile interpreților. Nu păreau «compoziții» (excelente, dar compoziții, deci grimă morală, perucă spirituală), ci oftat de autentic chirstigiu de pe strada

Lăptari, țepeneală de gvardist în misie ori romanță de demoașelă de mahala la zi cu toate «Misterele Parisului».

Și apoi, desigur, era umorul replicilor, dar nu scînteietor recitate ca pe scena «Naționalului», ci găsite după o pauză, un efort de gîndire «adîncă», pînă să priceapă el, musiu, sensul cuvîntului sufragiu din «Vocea patriotului național».

Și mai ales era *stilul* sarcasmului-Caragiale. Pe care îl confundă mulți ecranizatori cu ce vine la îndemînă (depinde ce proaspăt institut au absolvit): ba cu vulgaritatea anecdotei militare de tip Brăescu, ba cu ironia provincială a unui Mușatescu, ba chiar cu o nuanță de absurd gogolian (vezi «Două lozuri»). Stilul risului lui Nea lăncu e însă unic în cultura românească. Dar pentru asta trebuie să ai, dacă nu cultura acestei nații, măcar flerul, instinctul spiritualității ei. Cum l-a avut, o dată și bine, maestrul Jean Georgescu, dînd opera de referință a cine-comediei clasice autohtone.

Alice MĂNOIU

rios în imagini — parcă furate tot scenei de teatru — rînd cu rînd, ceea ce era scris acolo. Avem de a face cu un sistem de teatru filmat, care în acei ani se practica și de cinematograful mai prestigios ca a noastră; aspectul pozitiv de propagare a culturii, de popularizare a unor mari actori ai scenei, avea ca revers limitarea cinematografului la un mijloc tehnic, neutru, de înregistrare. Caragiale, reinterpretat cu mijloacele filmului, prin aflarea unui contrabalans vizual al replicii sale perfecte, ar fi putut prileji un cinematograf de invenție, de exuberanță a imaginii, un cinematograf cu acel specific național căruia ne străduim atît să-i dăm viață.

Moara cu noroc a filmului românesc

Adaptînd un roman de Slavici, Victor Iliu dădea în 1956 cu «Moara cu noroc» adevărate litere de noblete filmului românesc. La început fusese acumularea de greșeli, de scheme, de speranțe și dorinți. Acum, filmul românesc făcea un salt calitativ de mare importanță. Sub ștacheta lui aveau să mai treacă valuri de filme, dar cheazăia, posibilitatea unei arte cinematografice românești exista și asta era cel mai important lucru. Concentrarea acțiunii, portretele fin nuanțate ale eroilor, precizia sugerării cadrului etnic și istoric, lirismul oarecum baroc al imaginii, toate se contopeau într-o povestire fluentă, spusă fără nici o bilbiială. A reda atît de fidel atmosfera romanului, structura complexă a Ardealului din secolul XIX, cu acumulările ei explozive de contradicții, deschidea drum tendinței și necesității reflectării vieții, altfel decît după docile clișee.

Războiul și insurecția, marile cotituri

Războiul, anii sumbri care-l precedaseră, insurecția de la 23 august, veneau cu uriașă lor încărcătură de adevăr uman, cu epopeea destinului, aspirațiilor, înfruntărilor lor,



Povestea unui complot politic: «Departee de Tipperary»

Povestea unei morți timpurii: «Prea mic pentru un război atît de mare»



să aducă filmului nostru temele grave ale morții, sacrificiului și speranței. Prezentul dădea un sens trecutului, justifică moartea, sacrificiul și speranța.

«Dincolo de brazi» de Mircea Drăgan și Mihai Iacob și lupta disperată împotriva nemților, împotriva represiunii fasciste, unde în sprijinul mitralierelor vin bîtele și coasele tîranilor, sau «Viața nu iartă» de Iulian Mihu și Manole Marcus și proiecția în timp a unor aceluiași întrebări — primul război, al doilea război, cum au putut apare, cine le-a făcut posibile, cu cortegiul lor de suferințe și moarte — iată cum filmul devine o meditație asupra istoriei, încercînd să afle în esența unor întîmplări și destine încheiate, cauzele și direcțiile unor fenomene mai generale.

«Setea» de Titus Popovici și Mircea Drăgan evocă epoca imediat următoare războiului, primele colective și lupta pe viață și pe moarte cu moșierii și chiaburii care simțeau cum le scapă din mîini puterea. Răspunderea, participarea cu toate riscurile ei la evenimente majore, apartenența pînă la sacrificiu la un ideal, iată temele majore pe care le pune și filmul lui Liviu Ciulei, «Valurile Dunării». Aici istoria, dramele războiului se redimensionau în probleme de conștiință. Evocarea momentului istoric devenea analiză psihologică; luarea de poziție nu se petrecea doar în realitatea confruntării, ci și mai înainte — hotărîre și alegere.

«Străzile au amintiri», «Lupeni '29», «Golgota», «Cartierul veseliei», «Străinul», «La patru pași de infinit», «Bariera», «Serata», «Procesul alb», «Facerea lumii», «Cu mîinile curate» sînt mărturii asupra istoriei contemporane, descoperind liniile de forță și aspirațiile profunde care orientau fără greș România pe calea ei de azi.

Fie că este vorba de epopeea gravă a minerilor de pe Valea Jiului («Lupeni '29», «Golgota»), înfruntînd moartea cu hotărîrea disperării și a speranței de neabătut

într-un viitor de împlinire, fie că filmul («Serata») are tonul unei introspecții psihologice, prin care să înțelegem rostul și schimbările istoriei, fie că asistăm la sacrificarea dragostei («La patru pași de infinit») atunci când sacrificiile sînt misiuni zilnice și anonime pentru atîția, fie că sub forma suspense-ului și a aventurii («Cu mîinile curate») vedem cum s-a putut înfăptui pînă la capăt revoluția socialistă, fie că urmărîm povestirile rezistenței («Procesul alb»), ale acțiunilor UTC-iștilor («Străzile su amintiri»), sau ale zilelor insurecției («Străinul»), sub toate aceste forme, prin toate aceste moduri de comunicare a ideii, aflăm despre viața unui singur crez, despre forța unei singure demonstrații, valabile în multitudinea fap-

**Începutul unei ere:
«Facerea lumii»**



**De la «Răsună Valea»
la «Puterea și Adevărul»,
de la «Moara cu noroc»
la «Felix și Otilia»,
schițele mereu finisate,
mereu finisabile,
ale aceleiași fresce**

telor vieții, demonstrația participării la un proces istoric ireversibil. Aceste filme (frînturi de viață, frînturi de timp, frînturi de vise) constituie o adevărată cronică vie a istoriei noastre contemporane.

Structura unitară a filmului românesc

Drumul acestui cinematograf se definește, dacă observăm temele majore ce-l preocupă, ca o continuă căutare de sine, o mereu mai atentă, mai concentrată aprofundare a acelor probleme, a căror complexitate face necesară revenirea, reanalizarea. S-ar putea vorbi despre un caracter uni-

tar al cinematografului nostru, nerisipit în patru vînturi, ci încercînd mereu cu alte mijloace (stil, povestire) să exprime în toată profunzimea lor anumite momente, anumite situații naționale. Este un fel de asalt, mereu reluat, în căutarea unghiului de vedere al imaginii și cuvîntului care să spună cît mai deplin aceste lucruri. Marile succese ale filmului românesc nu se pot explica altfel.

De la «Moara cu noroc», la «Pădurea spînzuraților» și «Felix și Otilia».

De la «Viața nu iartă» la «Duminică la ora 6».

De la «Răsună valea» la «Puterea și Adevărul».

Există o corespondență vie între toate aceste filme, dincolo de măiestria și profesionalismul realizatorilor lor, dincolo de arhitectura particulară a fiecăruia, ca și cum ar fi schițele, mereu finisate, mereu finisabile ale unei aceleiași fresce.

După exactitatea și seriozitatea reconstituirii epocii și atmosferei («Moara cu noroc»), într-o altă adaptare («Pădurea spînzuraților»), Liviu Ciulea duce analiza, disecția atmosferei încărcate de probleme a Ardealului din epoca dominației austro-ungare, pînă la generalizări de ordin moral și politic, care depășesc drama locală propriu-zisă. Reflectînd un moment anume din istoria poporului nostru, filmul devine o debateră accesibilă universal despre patriotism și trădare, despre lașitate și eroism.

Evocarea lumii românești în epoca de început a capitalismului, pornind de la marea literatură națională, ajunge în «Felix și Otilia» de Iulian Mihu la o anume esențializare vizuală unde, spre deosebire de cele două filme mai înainte citate, romanul se constituie ca o sursă de sugestii, fiind interpretat prin sensibilitatea și conștiința unui om de azi. Cuvîntul este dat imaginii.

Mai mult decît situații, cineastul creează tipuri: el acumulează amănunte, culori, obiecte, filmul fiind un caleidoscop în rotirea căruia descifrăm realitatea și distanța față de ea.

Dacă «Viața nu iartă», cu



**Filmele
noastre:
succese
meritorii,
eșecuri
inevitabile
și evitabile,
o mare și
fără
de margini
speranță**

mașea ambiție de a sublima momentul istoric evocat, de a lăsa realitatea și amintirea să meargă împreună, fără delimitări, aluneca uneori în artificial și gratuit, cruntele adevăruri ale războiului lă-

sîndu-se prinse în capcanele metaforelor, «Duminică la ora 6» de Lucian Pintilie reușește să simplifice prin purificare tragedia acelui război, într-o singură și luminoasă metaforă. Aici ocupația, închiziția Siguranței sînt în primul rînd dușmanii implacabili ai iubirii și tinereții. Curmarea iubirii și irosirea tinereții eroilor, hăituiți de absurditatea dementă a războiului, dau strigătului de acuzare al filmului o vibrație profundă de adevăr.

«Răsună valea» era fără discuție un film politic. Era un apel simplu și limpede, un manifest. Nu atît distanță — calitate, timp — cît lipsa unei a treia dimensiuni îl despart în primul rînd de «Puterea și Adevărul». Inițierea unei conștiințe politice era rolul primului film; menirea de a o căli în apele tari ale adevărului, îi revine celui de-al doilea. Mărturii ale unui proces revoluționar, filme militante amîndouă, ele sînt, într-un fel, sinteze ale evoluției societății noastre, reflectînd și exprimînd totodată istoria.

Stilul cinematografului românesc

Pe dubla spirală înlănțuită — evoluția societății, evoluția artei în interiorul ei — se ivesc marile teme, leit-motivele, niciodată suprapuse, mereu desfășurate, ale filmului românesc.

Dacă ne gîndim la filmul de studenție al regizorilor Iulian Mihu și Manole Marșuș, «La mere», la simplitate și rigoare sa dramatică, prin timp, vom ajunge la «Nunta de piatră» de Dan Pița și Mircea Veroiu, unde respiră o aceeași căutare a tăcerii și simplității în care să vibreze inima. Între două generații, filmele își comunică, nu numai prin paralelismul temelor, dar și prin tendințe și tentații stilistice comunitatea unui miez al imaginii și povestirii care țin de un stil.

Grafismul sumbru, hieratismul oarecum ilustrativ din «Tudor» de Lucian Bratu, s-au topit în structura mai analitică, mai cerebrală din «Mihai Viteazul» de Sergiu Nicolaescu.

Războiul și indescriptibila lui oroare au căpătat lumini de doină («Prea mic pentru un război atît de mare» de Radu Gabrea), sau accentele sfîșietoare ale unei balade populare («Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» de Sergiu Nicolaescu), sau strălucirea aburită a legendei («Pădurea împietrită» de Andrei Blaier). Tema era mereu aceeași.

Viața de zi cu zi a oamenilor poate fi privită cu nostalgia timpului ce nu iartă («Anotimpuri», de Savel Stiopul), sau cu nostalgia ocaziilor pierdute, ce nu se mai întorc («Drum în penumbră» de Lucian Bratu), sau cu nostalgia oarecum lucidă și resemnată a trecătoarelor iubiri («Gioconda fără suris» de Malvina Urșianu).

Viața de zi cu zi a oamenilor poate fi fantastică, deschisă mirajelor care sînt vise, care sînt planuri («Pași spre lună» de Ion Popescu Gopo), sau

poate fi patetică și excepțională, cutreierată de eroi și însemnată de fapte eroice («Explozia» de Mircea Drăgan). Tema este mereu aceeași.

Revoluția (și evoluția) filmului românesc se poate citi în două tendințe majore: una este ancorarea în istorie (trecută și prezentă), irigarea cu singele ei viu. Cealaltă este o luptă, reîncepută cu fiecare film, pentru limpezime și adevăr.

Este interesant că, tematic, filmul nostru parcurge întreg universul vieții românești, de la cele mai îndepărtate momente de istorie, pînă la evenimentele de viață ale omului de pe stradă, cuprinzîndu-le în viziunea dialectică a unei continuități firești. Sigur, de la temă la film, de la idee la realizare, este o distanță căreia i se pot determina coordonatele printr-o analiză în profunzime a fiecărui film în parte. Dacă un scriitor ca Titus Popovici a reușit să ofere cineaștilor substanța densă a unor scenarii unde se acordă și se completează perfect ideea, tema și particularul unei povestiri, de multe ori filmele noastre au la bază scenarii valabile din punct de vedere tematic, sau interesante ca idee, dar insuficient tratate cu adevăr uman. Pericolul schemelor apare și, nu o dată, idei inițial valoroase se pierd în compuneri fără har. Această distanță de la intenție la rezultat este cîteodată un lung pustiu în care, tema, cît de valabilă, se usucă, poate deveni enunțare stingheră și zadarnică.

Satisfacția noastră, privind complexitatea preocupărilor și ambițiilor filmului nostru, nu poate împiedica observația că foarte multe sînt încă de făcut pentru ca cinematograful românesc să fie la înălțimea temelor pe care le abordează.

Dincolo de succesele, meritorii, de eșecurile, inevitabile, de ambițiile firești, nu putem decît să sprijinim această bătălie a unei arte pentru a ajunge la plenitudinea maturității sale.

Dan COMȘA

scurtă istorie
a filmului românesc

„desfășurarea” și cazul nostru maftei

Cinema

Mai întâi, de dimineată, un țăran intră în grajd și dă calului său un braț de fin.

Calul. Staulul. Omul — care-i vorbește calului ca unui om: «Să te dau, mă, acolo? Sau să nu te dau?» Și cu o extraordinară duioșie: «Cînd o să-ți dau una, mă, o s-auzi clinii din Giurgiu!»... După aceea, femeia țăranului îi dă copilului o bucată de pîine să aibă ce minca, la școală. Bucata de pîine... Copilul pleacă la școală, în picioarele goale, pe uliță. Două-trei secunde, un copil mergînd pe uliță. După aceea, țăranul, căruia nevasta îi zice Ilie, vrea să plece și el, acolo, dar nevasta îi zice să stea jos să-și schimbe cămașa, să-i dea alta curată. Țăranul se așează gol pînă la brîu, pe prispă și așteaptă, în soare, să-i coasă nevasta cămașa curată. Cămașa. O îmbracă și-și dă seama că «e udă la subsuori». Păi, cum să nu fie, cînd el e atît de emoționat și-n el tremură atîta bucurie? Ilie ia o perie, își perie pălăria. El pleacă acolo, în picioarele goale, cu pălăria pe cap și o cămașă curată pe el — îl vedem cum merge, singur, pe uliță, și ajunge acolo. Adică la Sfat, unde curtea e plină de țărani. Ce se întîmplă la Sfat, aici în curte?

Se întîmplă ceva esențial, de o enormă gravitate: un tip solid, gras, îmbrăcat cu o cămașă de

Calul. Staulul.
Bucata
de pîine.
Cămașa.
Tocul.
Bocancii.



Maftei și mesagerul chiaburilor

orăș, cadrilată, îi viră lui Ilie bani în palmă și-i cere brutal să se ducă să-i aducă, de banii ăștia, ți-gări! Ilie nu mai surlde, seninătatea-i trece, bucuria dimineții îi pierde, se uită crunt spre domn Ghiocioaia, cît e el de gras, și din difuzorul Sfatului izbucnește cîntecul acela

de muiere: «M-a făcut mama frumoasă!». Intrăm cu el în sediul organizației de partid și în miezul a ceea ce se numește «desfășurare». Ce am avut pînă acum pe ecran? Mai nimic, ai zice. Patru-cinci obiecte absolut esențiale ale vieții, trei gesturi fundamentale, cîteva vorbe de o naturaleță încîntătoare, chipul tăbăcit de muncă al acestui Ilie care stă cînd la margine de

tul, obiectele, lucrul și ființa — adică substantivele comune, cele care denumesc lucruri și ființe. Un film e cu atît mai liber și mai nobil cu cît are mai multe substantive comune, cu atît mai prost și mai supus cu cît filmează adjective. «Desfășurarea» e un film atît de curat încît el ne permite să atingem nobila plăcere — rar atinsă de cronicarul român — de a-l povesti, de a-l desfășura doar în obiectele sale, toate esențiale, toate grave, toate purtătoare de semnificații și înțeles, toate gravide de subiect, de substanță, născînd în jurul lor replica esențială, cuvîntul grav și memorabil.

Înțepenirea

După cal, pălărie, perie, cămașă, bani pentru țigări vine tocul — tocul, condeiul cu care Ilie Barbu semnează de intrare în colectivă. El ia tocul, îl privește lung, îl curăță de o scamă invizibilă, tocul e una cu cămașa sa curată de țăran sărac, Ilie vrea ca totul să fie curat în astă dimineată, dovadă că el iese din mușenia sa și ar vrea să țină un fel de discurs după semnare; Ilie exclamă chiar: «Fraților!»... Își caută cuvintele, dar domnul Ghiocioaia, cît e el de gras, îi dă din nou una în cap și-l face de ris în fața oamenilor. Replica nemuritoare:

— Ce faci, bă, Ilie, inten-
peși acolo?

Adică, ia dă-te la o par-
te, ia fă loc și nu ne bate
la cap, sărăntoc ce ești.

Vin de se leagă imediat
cu tocul — ceaunul, fier-
tura din ceaun, usturoiul
tăiat alături, ciorba, sarea,
mămăliga pe care Ilie aca-
să, după noua umilință,
nu le mai poate gusta,
o dă dracului, cât colo de
mîncare, trîntindu-se pe
pat. Patul. Nevasta care
vine lîngă el și-l întreabă
ce are. Replica lui: «Ia
vezi-ți tu de treaba ta!»

...Și, întorcîndu-se pe par-
tea ailaltă: «Cît crede el
c-o să mai fiu sluga lui?»
...După toc și pat — mai
e ceasul secretarului de
partid, să-i zicem direct
Maftei, căci Ernest Maf-
tei e prodigios în acest
film de i-am putea spune
chiar «cazul Maftei» fără
să greșim. Maftei își în-
vîrtește mereu un ceas
de buzunar, un ceas de
ăla bătrîn, o «ceapă» viri-
tă mereu în buzunarul
drept al vestei de lînă.
Maftei e obsedat de ceas
fiindcă e grăbit. E grăbit
să plece la raion, și mai
sus, la județeană, ba chiar
la C.C., pentru a spune că
aici, în sat, mărimile lui
alde Prunoiu, Ghiocioaia,
Trafulică vor să pună mi-
na pe colectivă pentru a
se chivernisi dumnealor
și ai lor, mărindu-și bogă-
țiile de chiburi și proprie-
tari înstăriți. — «Se încăl-
că linia partidului!» —
strigă Maftei noului se-
cretar venit de la raion să
vadă cum stau lucrurile.
Se încălcă așa, că fiecare
are linia lui! Domnul Ghi-
ocioaia, cît e el de mem-
bru de partid, e boier, ia
oameni cu ziua să-i mun-
cească, folosește mină sa-
lariată, chemați-l pe Ilie
Barbu să vă spună — adi-
că un membru de partid
exploatează un alt mem-
bru de partid? Partidul
are în sat boieri și slugi?
În partid mai există umi-
liți și obidiți? Ia să vie

Ilie Barbu! E trimis după
el, chiar Vasile Tomazian,
curier al Sfatului, mic și
cu baston gros în mînă,
cu care bate tare în gar-
dul lui Ilie Barbu: «— Bă,
tu, n-ai?» . Și nefiind
Barbu acasă, curierul lasă
vorba nevestei: «— Să vi-
nă imediat! Să vină la Sfat,
să se desfășoare!»

Or, Ilie e exact în miezul
lucrurilor — și cînd spu-
nem «lucruri», ele chiar
așa sînt: el e acasă la
Ghiocioaia, să ia două
kile de bumbac care i se
cuvîn. Bumbacul. Dar mai
ales casa lui Ghiocioaia,
camera lui de dormit căre-
ia ochii lui Ilie îi dau
un lung panoramic: ca-
meră ghifuită, cu dulap
mare, cu poză de nuntă,
cu pat bogat, cu statuete
kitsch. Și Radio. E singu-
ra replică a lui Ilie, aici,
acasă:

— Radio... Iar vine To-
mazian după el: «Mă, tu

te care-i răsucesc viața
sînt jucate de acest unic
Colea Răutu așa: el nu
nimerește pălăria și nu
nimerește ușa pe care
să iasă. Cum altfel să faci
cinema decît cu substan-
tive comune? Ca, după
aceea, să vină acasă, ca
un nebun, și să alerge
prin ogradă să prindă o
găină, a mai bună, a mai
grasă, că diseară a invi-
tat oaspeți! Nu există film
romănesc în care un tă-

**«Desfășurarea»
a fost marele
început
al desfășurării
filmului
romănesc**



Maftei și mesagerul său

mă faci să alerg ca un ne-
bun!» «— Unde pierși măi
Ilie?» îl întreabă Maftei
la Sfat. «Ia spune, ai fost
sau nu mină salariată la
Voicu Ghiocioaia?» Ilie
admite — a fost mină sa-
lariată. «— N-ai să mai fii,
ai să fii socotitor la gos-
podărie!» . Și aceste cuvîn-

tan sa alerge după o găi-
nă cu atîta bucurie, grație
și importanță ca în «Des-
fășurarea»...

Răsucirea

După care, ca o încoro-
nare a tuturor lucrurilor

și ființelor din film, Ilie
Barbu își cumpără o pe-
reche de bocanci noi,
buni, fără moarte, demult
visați, de la loniță. Căci
tot ce s-a întîmplat pînă
acum a fost în picioarele
goale. Ilie își șterge laba
picioarelor să încălze bo-
cancii. «E bocanci buni»...
zice proprietarul lor. «E
fără moarte. Dai oia,iei
bocancii!» Ilie Barbu în-
calță bocancii. Bocancii
strălucesc ca o minune a
lumii. Bocancii lui Ilie Bar-
bu sînt printre cele mai
importante și mai grave
obiecte filmate de un film
romănesc, chiar dacă du-
pă aceea, atîtea schițe, a-
tîtea filmulețe, atîția proști
și atîția neînspirați le-au
bagatelizat și le-au răpit
farmecul. În bocancii lui
— așa cum sînt filmați în
cinstita «Desfășurare» —
plînge o lungă lacrimă și
ride un mare soare. Ei
îi schimbă viața — dovadă
că Ilie nu mai suportă ca
vreun om să se sprijine
cu coatele pe el și nici ca
vreun cineva să mai trea-
că pe lîngă el fără să-i
dea cuvenita atenție, res-
pect și bună-ziua. Dovadă
că, după scena cu bocancii,
filmul se stinge în con-
venție, adjective și pla-
titudine. Ce a fost de de-
monstrat s-a desfășurat:
de la cămașa lepădată
dimineața pînă la bocan-
cii de a doua zi, tensiunea
admirabilă a unei răsuciri
în destinul celui mai ob-
sedant dintre eroii unei
arte cu adevărat revolu-
ționare — omul care nu
mai suportă umilință.

Afirm cu toată liniștea
că «Desfășurarea» lui
Paul Călinescu — care face
în '74, 20 de ani! — e unul
dintre cele mai bune filme
românești, cel mai bun
film «de la țară», absolut
exemplar în onestitatea
și simplitatea sa, de o
rezistență într-atît de ui-
mitoare, că aud categoric,
domnule, cu multă plă-
cere... și chiar cu multă
durere, cu îndelung fior,
chiar cîinii din Giurgiu...

Radu COSAȘU

scurtă istorie
a filmului românesc

filmul istoric, o formă de afecțiune

Cinema Cred că epopeea națională a fost una din inițiativele cele mai fericite care s-au luat de-a lungul anilor în cinematografia noastră. A fost o inițiativă care va juca un rol esențial în dezvoltarea filmului românesc, pentru că, prin ea, cinematografia noastră avea să-și descopere o adevărată

Preferința publicului nostru
pentru filmul istoric depășește cinefilia.
Spectatorul merge la cinema
nu numai să vadă filme în costume,
ci mai ales să-și vadă străbunii

«La Sarmisegetuza stă mîndru Decebal»...
(Dacii)



vocație pentru filmul istoric, o vocație și un punct de vedere care polemiza cu hollywoodizarea istoriei, cu istoria ca pretext pentru galanterii în malacoave, cu fastul ca mod de a bloca gândirea spectatorului.

Din prima clipă a existenței sale, filmul istoric retuza divertismentul în costumație de epocă (aceasta nu înseamnă că a știut întotdeauna să ocolească acest cusur atît de violent incriminat teoretic). Din prima clipă a existenței sale a refuzat să fie un act de evaziune. Dimpotrivă. Prezentul, dialogul cu prezentul, chiar dacă uneori pare paradoxal, a fost și rămîne pentru filmul istoric o preocupare de rangul întâi.

• De ce?

După primii ani de film socialist, după filmele șantie-

relor și filmele transformării socialiste a agriculturii, după filmele de contraspionaj, deci după acea primă etapă entuziastă dar schematică, în care cineaștii pareau preocupați de prezent și numai de prezent, tematica cinematografiei noastre a început să se diversifice. Ea s-a diversificat într-atît încît la un moment dat filmul de actualitate părea să se restringă pe un loc minor. Mulți cineaști se ocupau de ecranizări, destul de mulți de subiecte ușoare, subiecte «tinerești» și «optimiste», prime cu plăcere de public și cu bunăvoință din partea unei critici cam speriate de subiectele prea «dure». Comedia satirică «Directorul nostru», care combătea birocratismul în persoana unui director îngîmfat, «rupt de viață», nemulțumise pe mulți astfel de critici care reproșau peliculei că «duce la generalizări care n-au ni-

mic de-a face cu tipicul». Se reproșa comediei că nu are «fundal optimist». Așa arată funcționarii din instituțiile noastre? — se întrebau acești critici. Nu! — răspundeau tot ei. Cineaștii trebuie să cunoască mai bine viața.

Cineaștii se străduiau din ce în ce mai asiduu «să cunoască mai bine viața», dar teama de netipic și grija ca nu cumva vreun personaj sau vreo situație să știrbească «fundalul optimist» acționau ca o frînă. Aspectele prea brutal negative încep să fie ocolite cu precauție. Apar o serie de filme care încep să se refere la neajunsuri care nu presupun implicații prea grave: doi studenți de conservator, unul un Don Juan incorrigibil, celalalt timiditatea personificată, sînt confundați de un profesor sever și dur și mai ales de fiica neseveră și foarte dulce a profesorului. De aici o serie de qui pro quo-uri giu-

mețe, dar fără intenții de satiră socială («Alo? Ați greșit numărul!); desenatorul unei întreprinderi de confecții dă dovadă de înfumurare și de superficialitate, proiectînd un model de rochiță dizgrațios. Tovarășii și prietenii lui încearcă să-l aducă pe calea modestiei și a rațiunii, dar... («Pe răspunderea mea»).

Era evident că pericolul unui militantism în alb și negru fusese depășit, dar la orizont apărea un neajuns cu semn contrar: «ocolirea problemelor spinoase».

Insuficientă în acești ani în filmul de actualitate, debitoare actualității, cinematografia românească va descoperi filonul istoric ca pe una din căile — indirecte, ce-i drept — de a înfrunta o problemă majoră, căuțînd în trecut corespondențele unei fierbinți actualități. Filmul istoric e conceput ca act de cultură. (De

Cu acest film a început «popoea națională. A fost un prim pas fericit... Să mergem mai departe, să nu obosem!» («Tudor»)



aici obsesia unei maxime rigori documentare, rigoare care atinge uneori crisperia). Filmul istoric e conceput ca o școală de patriotism. (De aici unele soluții care sacrifică fiorul estetic în favoarea unei demonstrații didactice, excesiv de apăsate).

În ordine necronologică, dar în perspectiva unei recompuneri finale, cinematografia începe să lumineze etape-cheie ale istoriei unui popor născut la răscruce de lumi, un popor care a trebuit să viețuiască și să supraviețuiască la această răscruce.

După «Lupeni '29» (scenariul N. Țic, regia Mircea Drăgan), reconstituirea de mari proporții și de o fidelitate riguroasă, vecină cu documentarul, a marilor mișcări greviste ale minerilor din Valea Jiului din 1929, apare «Tudor» (după scenariul lui Mihnea Gheorghiu și în regia lui Lucian Bratu), filmul răscoalei din 1821, moment istoric crucial, privit prin tragedia personală a lui Tudor, unul dintre cei mai fascinanți eroi ai istoriei românești, o personalitate care care își intrigă epoca (cînd intră triumfal în București, iar mitropolitul îi oferă scaunul de domn — învingătorul respinge trofeul: «Ce să fac eu cu coșciugul ăsta?»), un vizionar trădat, dar filmul nu cuprinde acest ultim act — «primul film istoric românesc pe ecran lat!» se termină într-un moment de clocotitoare speranță. «Ne vom întoarce ca frunza și iarba primăverii», acestea sînt ultimele cuvinte care se aud pe ecran și ele pot fi considerate nu numai perspectiva unui film, ci concepția generală a Epopeii naționale, care începea atunci, în 1963.

În «Neamul Șoimăreștilor» (inspirat după cartea lui Mihail Sadoveanu, în regia lui Mircea Drăgan), legenda, fantezia, idila de epocă vor împinge în planul doi faptele istorice. Tentația somptuosului și a efuziunilor bucolice vor îndulci contururile unei epoci dure, vor romanța realitatea unei țări aflată într-un moment de cumpănă —



Filmul istoric nu este numai o hrană pentru cinefili. El a fost și rămîne pentru noi o formă de afecțiune pentru ființa noastră colectivă («Mihai Viteazul»)

sîntem în Moldova începutului de secol XVII; boierii iau silnic pămînturile răzeșilor, țărani dau foc curților boierești, năvălitorii «fură fetele». Filmul dă însă senzația unui spectacol cinematografic popular, un spectacol în care binele, adică vitejia populară învinge — trebuie să învingă! — răul, adică mîrșavia impiatorilor.

După acest intermezzo, în care se simte ispita filmului de aventuri în costumație exotică, filmul istoric cutează să înfrunte teme extrem de complexe, extrem de dificil de tradus în termenii unei anecdote unitare. De exemplu, formarea poporului român, temeiurile existenței noastre milenare pe aceste meleaguri, fuziunea între elementul dac și cel roman, convertirea mîndriei băstinașului și a mîndriei învingătorului, contopirea lor într-o nouă realitate care va intra în istorie sub numele de Dacia Felix («Dacii» de Sergiu Nicolaescu și «Columna» de Mircea Drăgan, ambele după scenariile lui Titus Popovici) sau lupta pentru libertate a poporului român exprimată prin una dintre cele mai luminoase figuri ale istoriei românești, Mihai Viteazul, erou legendar, simbol național, personaj de faimă europeană — el e primul om politic român despre care s-a vorbit în literatura epocii — cel care a anticipat și a plătit cu viața visul de unire al Țărilor Românești.

«Mihai Viteazul» (scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) este un film care nu-și refuză argumentele filmului istoric și trage foloase dintr-o mizanscenă de mare amploare, care dorește și izbutește să depășească condiția filmului istoric, încearcă să dea trepidației specifice filmului de acțiune o dimensiune interioară, încercînd să introducă meditația într-o peliculă preponderent dinamică, face adeseori să se desprindă dintr-o suită de tablouri realiste o simbolistică care depășește ambițiile genului: mantia eroului din

**Oricît de departe
s-ar situa filmul în trecut,
sensul lui dominant este
— trebuie să fie! —
un sens actual**



**Frumoasele filmelor istorice în costumație de epocă
(sau Irina Gărdescu și Clara Sebök în «Mihai Viteazul»)**

scena încoronării de la Alba Iulia flutură albă, dar cu o cruce pe umăr, o cruce de culoarea singelui ca un semn rău prevestitor; imaginea cu valori plastice pline de trimiteri la tablourile de arhitectură bisericească, potențează textul și story-ul; scena bătăliei de la Călugăreni, cu luptătorul care se ridică din noroi strigînd «Victorie!», iar în clipa următoare recade în mocirlă străpuns de două săgeți, depășește în semnificatii weltanschauung-ul filmului istoric.

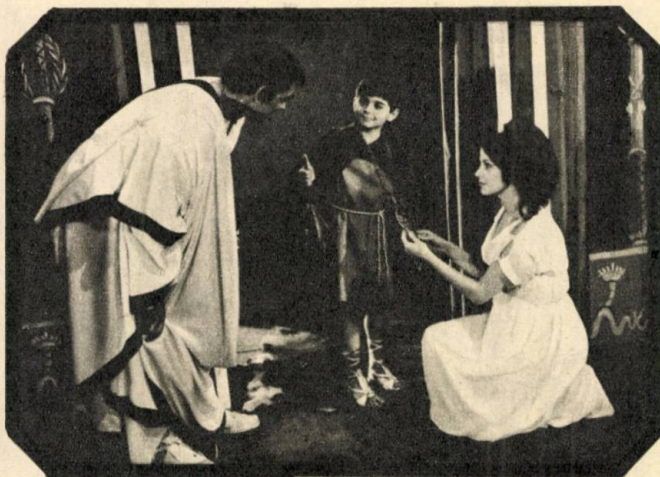
• Vex Populi

La un grad de reușită mai înalt sau mai puțin înalt, aceste filme fluviu, poeme epice de mari dimensiuni (formula două «serii» devine regulă) au în mod evident o serie de trăsături comune. Acțiunea lor este dominată de statura impunătoare a eroului colectiv. Destinul personajelor din prim-plan este proiecția la scară individuală a destinului unui popor. Marile personalități ale istoriei sînt, fără excepție, «mari», în măsura în care vocea lor este vox populi. Aproape fără excepție aceste filme sînt dominate de un patos atît de sincer și pentru spectatorul român atît de captivant, încît preferința publicului pentru acest tip de filme apare ca un fapt sociologic. Într-o țară cu o populație de 20 de milioane, «Lupeni» înregistrează 4 milioane de spectatori; «Tudor», 9,7 milioane; «Neamul Șoimăreștilor», 8,7 milioane; «Dacii», 8,3 milioane; «Columna», 6 milioane. Filmul istoric bate recordul încasărilor. Actorii filmului istoric devin peste noapte vedete naționale. Reiese, evident, că preferința publicului român pentru acest tip de producții depășește sfera artei. Spectatorul merge la cinema nu numai ca să vadă «un film cu bătălii», ci și ca să reîntîlnească vechile lui cunoștințe din cărțile de școală. El e curios să-l vadă în carne și oase pe Buerebista, căpe-

tenia dacilor «nemuritori», pe Decebal din poezia «La Sarmisegetuza stă mîndrul Decebal», pe Traian, împăratul despre care se cîntă în plugușorul, pe Mihai Vodă Viteazul, etc. Filmul istoric devine o formă de afecțiune colectivă pentru străbuni, pentru istoria patriei.

Aceasta fusese una din intențiile fundamentale ale Epopeii naționale. Asemeni cronicarului care cere ca «le-topisețele... să fie de învățătură», căci «cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare», Epopeea națională voia — și voiește — să facă din filmele sale lecții unei experiențe istorice, experiență care trebuie comunicată noilor generații, nu numai pentru ca ele să-și cunoască rădăcinile, ci pentru că ele să-și înțeleagă mai bine condiția lor actuală, pentru că, așa cum spune un filozof contemporan, așa cum trecutul a fost anticipație a prezentului, prezentul nu este decît o

Cultura românească a cuprins întotdeauna un fel de a privi lumea, parcă din perspectiva coloanei infinite



Sandale romane și suflet de dac
(«Columna»)

anticipare a viitorului. Acolo unde nu există anticipare, acolo unde nu există răspuns pentru acel «wohin», acel «încotro» la care trebuie să răspundă orice meditație, nici o operă nu-și mai are sens. Oricît de departe s-ar situa filmul în trecut, sensul lui dominant este — trebuie să fie — un sens viu, actual. Trecutul istoric e un mod de a medita asupra prezentului, a medita de pe pozițiile unei orînduiri radical deosebite de cele care au precedat-o, a medita din interiorul unei ideologii socialiste, a medita asupra problemelor fundamentale ale individului ca individ și ca parte din ființa colectivă a poporului său. Într-o profesiune atrasă de prea multe ori de conflicte mărunte, de drame periferice, de istorioare fără semnificații. Epopeea națională a avut și are meritul de a ridica gîndirea cinematografiei românești la nivelul unor probleme mari și unor dez-

Un moment de cumpănă istorică cu viteji, cu romanțe și, uneori, cu dansuri de cadîină
(«Neamul Șoimăreștilor»)





Dramele istoriei acoperă dramele inimii?
(Ioana Bulcă, înălăcrămata soție a lui Mihai Viteazul)

bateri grave și mature despre nevoia de ideal, despre libertate ca necesitate înțeleasă, despre demnitate socială și națională.

● **Lumea să trăiască...**

În zonele limitrofe ale Epopeii naționale, se dezvoltă o producție care, fără să renunțe la valorile didactice, pune accentul pe divertisment și preia fără reticențe metodele filmului de capă și spadă, colorându-l cu vopsele autohtone. Titlul cel mai semnificativ este «Haiducii», un serial de mare popularitate (povestind, cu mai multă sau mai puțină vervă, bravurile unor pardaiani valahi, mușchetari în țări și justițieri pe cont propriu). Lupta de clasă îmbracă mania aventurii și încalță ritmul cavalcadei. Când nu se bat cu săbii (sau, respectând spe-

cificul, cu ciomagul), eroii poposesc pe la crîsmărițe cu nuri, prin iatacuri boierești sau în haremuri cu cadine sperioase, dar popasurile sînt scurte, căci la tot pasul apare un arnăut viclean, un boier care vinde țara, un turc care aduce firmanul, o jupîniță în primejdie, un domnitor la un pas de mazălire, și haiducii trebuie să-și îndeplinească misiunea lor de împărțitori ai dreptății și trebuie mereu să «ia de la bogați și să dea la săraci», să bage spaima în ciocoi și apoi să se retragă în codri, lăsînd în urmă legende, ochi plîși de femeie, ecourile chefurilor cu lăutari și filozofia lor din vreme de popas: «toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim». Regia (Dinu Cocea) nu e întotdeauna nici la nivelul aspirației, nici al rîvnei, și în nici un caz la nivelul prozei lui Eugen Barbu, unul dintre scenariști — dar serialul, în pofida grimaselor pe care le fac uneori criticii,

înregistrează o afluență record și un mare entuziasm, în special în rîndurile adolescenților.

● **Pentru ce?**

Fără să intre perfect în contururile filmului istoric, dar aparținîndu-i ca spirit, pe trunchiul epopeii naționale începe să se dezvolte **drama individuală sub pecetea istoriei**, adică o serie de filme în care evenimentul istoric nu mai este element de prim-plan, dar nu se restrînge nici la element de fundal, la o funcție de colorant. Eroul individual se desprinde din fresca eroului colectiv, nu lăsînd fresca în umbră, ci îngroșîndu-și conturul într-un tablou care rămîne în continuare puternic luminat. De fapt, chiar dacă ar vrea, eroul filmului nu se poate detașa de frescă, adică de contextul lui istoric. Istoria,

mai bine-zis momentul concret istoric, nu este în aceste filme numai **cadrul** biografiei, ci și principalul ei determinant. Individul se simte strivit, nu de un alt individ, ci de o anumită așezare a lumii. El se luptă cu această așezare, cu nedreptățile, cu erorile ei, cu aberațiile ei, cu alte cuvinte, în aceste filme conflictul pornește de la faptul că eroii își refuză destinul istoric. Nu vor să mai aparțină epocii lor. Vor să-și schimbe epoca — uneori chiar cu prețul vieții.

Cele șase femei din «Golgota» (regizor Mircea Drăgan), cele șase văduve de muncitori uciși în timpul unei greve, care se duc să-și facă dreptate, adică să obțină o pensie pentru copiii lor, aceste șase făpturi rătăcind prin ploaie, prin noroaie, escortate de jandarmi, bătute, siluite, amenințate cu moartea, devin în final un fel de simbol al unei umanități hăituite, terfelite prin noroaie,



O figură desprinsă dintr-un tablou votiv.
O statură care face cinste filmului istoric (Dina Cocea)

o umanitate «la capătul răbdării». Petre, eroul din «Răscoala» (regizor Mircea Mureșan, premiul pentru opera prima la Cannes—1966), este o altă față a acestei omeniri care «nu mai poate răbda». Insul trăiește istoria atât de plenar și cu o astfel de intensitate, încât răscoala țaranilor din 1907 este pentru el nu un **eveniment**, fie chiar și un eveniment istoric, un tragic eveniment istoric (în câteva săptămâni au fost omorâți — se știe — 11 000 de răsculați și aceasta este o cifră oficială!). Evenimentul nu este în afara personajului. Drama individului se confundă cu drama istoriei, așa cum hora țăranilor cu strigătura aceea sumbră — «Foaie verde mătrăgună/Hora asta nu-i a bună» — se confundă cu drama istoriei.

«Pădurea spânzuraților» (Liviu Ciulei, premiul pentru regie la Cannes, 1965) este

**Cinematografia luminează etapele ale istoriei unui popor
născut la răscruce de lumi,
un popor care a trebuit
să viețuiască
și să supraviețuiască
la această răscruce**

tot expresia unui conflict între om și istorie. Într-un film cu aparență de film de război, conflictul se dă în spatele frontului, în conștiința acestui ofițer care simte că nu mai vrea să se miște în virtutea inerției, un om care începe la un moment dat să-și pună întrebarea «Pentru ce?». Pentru ce e nevoit să se supună orbește unor principii oarbe? Ce este, în

definitiv, acel comportament pe care ani de-a rândul a fost învățat să-l numească «sentimentul datoriei»? Care este, de fapt, datoria lui? Și alte multe și chinuitoare întrebări fundamentale: care este drumul pe care trebuie să meargă omul pentru ca viața lui să rămână, până la sfârșit, demnă? Ca și eroii din filmele precedente, Apostol Bologa, ofițerul, moare pen-

tru că nu mai acceptă să fie instrument, pentru că «vrea să-și facă singur istoria».

Această integrare a omului în istorie, această topire a istoriei în biografia insului, am putea spune că reprezintă o caracteristică a cinematografului românesc (care — e adevărat — nu a izbutit de-a lungul anilor să-și formeze un profil foarte expresiv, nici un timbru de neconfundat, dar care a străbătut și străbate încă un proces de autodefinire și una din primele trăsături specifice care ies la lumină pe parcursul acestei cristalizări, este tocmai această **vocație a istoriei**. Autodescoperindu-și vocația istoriei, cineastul se face ecoul unei înclinații proprii poporului din care provine. Sufletul românesc, ca și arta românească, s-au distins întotdeauna printr-o excepțională capacitate de a vibra în fața timpului, a

timpului ca pseudonim al eternității și a istoriei ca felie de eternitate. Cultura românească a cuprins întotdeauna un fel de a privi lumea — parcă din perspectiva Coloanei infinite. Înțelepciunea, istețimea, umorul românesc sînt mereu marcate de experiențele unui lung lanț de generații, care au trebuit să supraviețuiască luptînd cu urgia istoriei, luptînd în primul rînd, dar și coexistînd cu urgia istoriei, smulgînd de la ea un răgaz, un răgaz nu în vederea pactizării, ci pentru a-și readuna forțele, a-și obloji rănile pentru lupta următoare.

Firește, nu toate filmele care au avut pretenția să fie o meditație asupra istoriei mai îndepărtate sau mai apropiate au izbutit ceea ce și-au propus. Multe dintre ele au

rămas o simplă ilustrare a eroismului (a eroismului comuniștilor din ilegalitate, a eroismului soldatului român de pe frontul antifascist, a eroismului clasei muncitoare sub conducerea partidului care înfăptuiește actul de la 23 August, a eroismului în munca de edificare a unei noi societăți, etc.). Multe dintre ele au fost depășite de exigențele ulterioare; altele au fost depășite înainte de a apărea pe ecrane. Toate au pentru noi importanță afectivă. O parte izbutesc însă să reziste unei confruntări care depășește sentimentele și sentimentalismele și cei care sînt interesați în stabilirea unor nuanțe descoperă că această categorie de filme pe care am numit-o destul de vag «dramă individuală sub pecetea istoriei»

a fost nu numai o școală civică, ci și o școală cinematografică. Principalii regizori români s-au format la școala dură, adeseori excesiv de dură a acestor filme, și nu e deloc lipsit de importanță că acei care se numesc «cadrele de bază ale cinematografului noastre» vor merge spre maturitate, înfruntînd o astfel de problemă, înaintînd în ritmul acestui marș aspru și nu în ritm săltăreț de cha-cha.

Acest tip de film, care nu îngăduie obiectivismul și frivolitatea, și-a spus un cuvînt hotărîtor în formarea unei conștiințe cinematografice angajate. Regizorii și scenariștii se maturizează nu închiși în ei, nu contemplîndu-și micuțul lor eu, ci scrutînd mișcările lumii în care au apărut, sensurile și

oamenii acestei lumi în plin proces de primenire. Tema **luptei** se aprofundează, nu atît pe cît am vrea, nu atît pe cît s-ar cere, dar este evident că anii care au trecut nu au trecut degeaba. «Toți într-un glas» nu mai înseamnă «toți pe același glas».

Bineînțeles că filmul istoric nu poate înlocui meditația asupra actualității și dezbaterii acestei actualități. Dar apare din ce în ce mai clar: «filmul despre trecut», «film despre prezent» nu numai că nu se exclud, dar sînt două genuri care nu pot trăi unul fără celălalt. Pentru că prezentul este o anticipare a viitorului. Așa cum trecutul a fost o anticipare a prezentului.

Ecaterina OPROIU

«Toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim»
(Haiducii, hangîța și Marga Barbu)

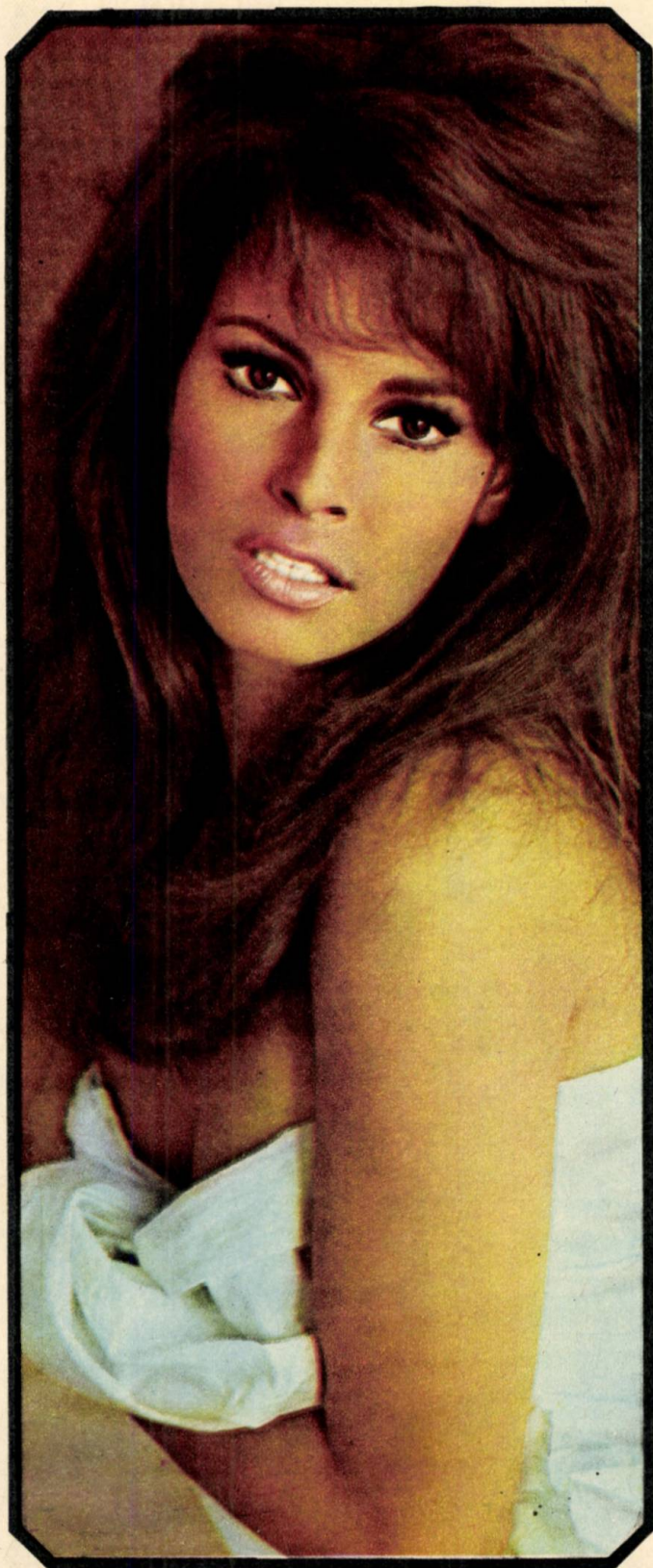




FILMELE PE CARE LE VISĂM

51
de
confesiuni
în 6
holuri
de cinema:
Capitol,
Central,
Gloria,
Flamura.
Modern,
Scala.

●
32
bărbați
și
19
femei
între 14
și
70
de ani—
unii
incognito,
alții
spunîndu-și
numele —
ne
destăinuie
filmul
visurilor
lor
(încă
nerealizat).



Eroina să nu stea totdeauna în casă, îmbrăcată ca de oraș

De dragoste, sub semnul «Luceafărului»

Să începem, într-o ordine arbitrară, cu visurile de dragoste. Evident, se pornește foarte de departe și anume de la ecranizarea «Luceafărului» lui Eminescu, cu precizarea că n-ar trebui uitate nici ultimele versuri: «Trăind în cercul vostru strîm/ No-

listă». Adusă astfel pe pămînt, drama iubirii neînțelese poate apare însă și altminteri. De pildă, «tînăra să fie superioară profesional și să apară o neînțelegere în care ea vrea să-și impună punctul de vedere». Dar orgoliul masculin nu permite inversarea rolurilor: «Pînă la urmă însă, tînărul, ținînd seama că e bărbat, se supără și fata o să încerce o împăcare. Fiindcă tot bărbatul e superior» — zice *Stan Traian, mecanic, 20 de ani*. În fine, *Iulian*

Ilina, 20 de ani, vrea «Un film de dragoste, în care erou să fiu eu însumi, să apar eu personal pe ecran, să fiu acolo și să mă văd apoi din sală cum sînt».

În ciuda tradiționalei suzeranități masculine apar sugestii în care Hyperion devine feminin. «M-ar interesa foarte mult păreriile băieților despre o fată care ține cu adevărat la un alt băiat. În film, fata ar înțelege că totul este un joc pentru băiat. Totuși, cineva îl ajută pe el să-și

dea seama de sentimentul ei și s-o iubească oarecum mai mult» (zice o *elevă care nu vrea să-și dea numele*). «Eroii să fie doi tineri. Băiatul definește omul drept un animal care știe să se folosească de libertatea sa. Dar fata se gîndește că omul este un personaj exponențial, adică se reprezintă pe sine, dar este în funcție de ceilalți. Confruntarea lor decisivă ar fi provocată de un insucces al băiatului» (*Adina Cîmpeanu, elevă la Liceul «Ion Creangă»*).



«Totul se termină într-un accident»



«Tot bărbatul e superior»

rocul vă petrece/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece» (*Radu Elisabeta, elevă*). *Marin Dumitru, vopșitor auto, 26 de ani*, nu se gîndește la poemul citat dar, tematic, este în același registru: «Aș vrea să văd un film inspirat de conflictul între iubire și interes, între un băiat fin și o fată materia-

**«Un film de dragoste
în care eroul să fiu eu însumi,
să apar eu personal pe ecran
și să mă văd apoi
din sală cum sînt»**

De dragoste, sub semnul lovestorysmului

Mulți dintre cei care ni s-au confesat sau au dat frîu liber fanteziei, imaginînd la invitația noastră subiecte de film, trădează o predispoziție specială pentru epicul de largă respirație, uneori de colora-



«Tinăra să fie superioară profesional»

tură melodramatică. «Filmul să înceapă din copilărie, prezentînd viața unei fete din rîndul maselor, de la țară. Mai întîi, un conflict cu cei de acasă. Apoi tata ar pleca, ar veni la oraș și ar da examen la o școală. Ar face și poezii. Pe parcurs, să intervină în viața acestei fete un băiat care s-o ajute într-un fel, să participe la necazul ei, să fie într-un fel activ. Dar cînd e să se încheie totul cu bine, ea să fie lovită de o boală grea. De ce vă mirați? Da, chiar să moară! Ar fi ceva autentic. Dar să i se publice unele poezii» (*Cocoș Sinica, elevă*).

«Love story» este citat de mai mulți dintre interlocutori ca un model. «Aș vrea un film ca romanul «Moartea lebedei». Nu știu dacă l-ați citit. Nu știu cine l-a scris, dar e bun. E vorba despre o fată care face balet de la 5 ani, dar la o anumită vîrstă i se întîmplă ceva, un accident. Ea nu mai poate dansa. Totuși este încrezătoare în

viață» (*Elevă, incognito*). De obicei, apariția providențială a unui băiat obligă fatalitatea să se retragă, iar fata să i se supună într-o fericire, cum se întîmplă într-o povestire sinistră: «Eroina filmului ar fi o fată care a suferit o dată un accident și ar apare în film și părinții ei care au fost șocați la vremea respectivă și întristați. Fata să întâlnească însă un băiat care s-o înțeleagă, să fie opus ei, s-o domine, ei să ducă împreună o viață în așa fel, încît ea să uite că a avut un accident. Fata este foarte drăguță — nu zîmbești, nu e vorba despre mine. E o croitoreasă la care lucrez eu. E brunetă, cu ochi negri și acum nici nu se mai observă că a avut ceva la picioare» (*Fischler Irene, elevă*).

Mai presus de dragoste

Tranziția către preferințe tematice mai cuprinzătoare

se face treptat. Construcția filmelor imaginate se complică. Situațiile cîștigă în acuitate: «Am cunoscut-o într-o seară, la o reuniune și mai ales după reuniune. Dar nu știu de ce, după aceea, ea m-a izgonit. Unele fete nu acceptă probabil să mai vadă pe bărbatul față de care și-au trădat slăbiciunea. Bineînțeles că am revenit, dar nu după mult timp totul s-a terminat într-un accident stu-

pid de mașină. De fapt, filmul de aici ar trebui să înceapă, apoi să facă o retrospectivă, dar să urmărească și ce s-a întîmplat cu mine în continuare, după accident. N-am știut ce să mă fac, am vrut să renunț la totul, dar apoi mi-am dat seama că în viață n-ai voie să renunți la nimic și că principalul, mai presus de orice, e să nu te izolezi, să nu fi singur» (*Ionas Grigore, student, 22 ani*). Este certă, totuși, în unele răspunsuri, nevoia de a găsi un sens limpede și o măsură exactă a sentimentelor: «Pentru că să ne dăm seama cît de adevărate sînt sentimentele, trebuie să nu se rîdă de ele, să nu fim nevoiți să le ascundem mereu» (*O elevă, clasa a XI-a*). «În dragoste, totul este sinceritatea, cîntea față de celălalt. De aceea filmul la care m-aș opri eu ar combate spiritul acaparator, atitudinea asocială care tinde să te izoleze de restul lumii și să te împiedice să mai gîndești» (*Electrician, 20 ani*). Repelele sociale devin din ce în ce mai numeroase: «Știți, filmul pe care n-aș putea spune că

«Cînd e să se termine totul cu bine, ea să fie lovită de o boală grea. De ce vă mirați? Da, chiar să moară! Ar fi ceva autentic»

«Un băiat obligă fatalitatea să se retragă»



I-am visat, dar pe care aş vrea să-l văd, dacă s-ar face după voia mea, n-ar fi nici tragedie, nici dramă, ci ceva cât se poate de aproape de adevăr. Cel mai mult mi-ar place ceva despre tinerele familii, despre începutul vieţii în doi, procesul de adaptare a tinerilor, după viaţa liberă cu care se obișnuiseră, apoi la apariţia primului copil. Ideea pe care autorii ar trebui s-o urmărească ar fi aceea a înţelegerii, adică ceva mai presus de dragoste» (*Dumitru Doina, casnică, 19 ani*).

Nu de dragoste

Se semnalează însă şi cite un gest mai net, vrînd să dea brusc discuţiei o altă turnură: «În orice caz, filmul pe care mi l-aş dori eu cel mai mult n-ar fi un film de dragoste. Pentru că dragostea este o temă foarte serioasă, dar prea intimă, prea diferită de la om la om, pentru ca un film să poată face altceva decît — în cel mai bun caz — o elegie. Aşa că ceea ce aş vrea eu cel mai mult ar fi un film politic, din zilele noastre, bineînţeles. N-ar fi simplu, dar ar fi posibil şi necesar. Pentru noi, filmul politic ar fi o chestiune de fineţe. În mare, toţi sîntem conduşi de aceleaşi idei. Dar trebuie să particularizăm, să condiţionăm în mod concret valoarea adeziunii la o idee. Tocmai de aceea efortul artistic mi s-ar părea mai fecund pe un asemenea teren, fiindcă ar însemna o continuă apropiere de realităţi, de oameni luaţi ca indivizi, o continuă descoperire de nuanţe, de adevăruri cu putere generalizatoare. Iar adevărul pe care ne putem sprijini cu certitudine este în primul rînd munca şi conştiinţa umană» (*Absolventă a Facultăţii de medicină, 25 ani*).

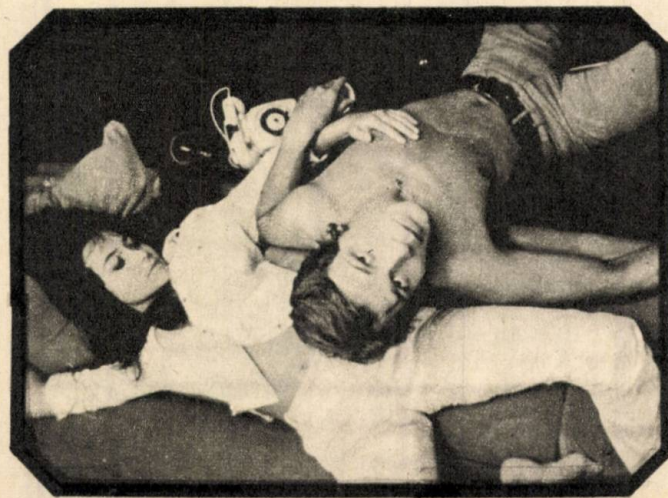
Deşi unică prin severitatea ei, această respingere a filmului de gen nu e totuşi singular. Chiar dacă nimeni nu mai răspunde atît de răspicat, mulţi ţin să se distanţeze de orice formulă unilaterală. Ei precizează: «nici comedie, nici tragedie, nici



O fi omul «un personaj excepţional?»

**«Un film social,
din orice mediu,
dar în care să fie vorba
despre soarta unui
om de azi»**

«După aceea, ea m-a izgonit»



film de aventuri, ci ceva cît se poate de firesc». Sau: «nici tragedie, nici comedie, ci poate o dramă lirică»; sau: «un film pe teme sportive, dar nu o comedie, ci ceva serios»; sau: «orice, dacă e bine jucat, dar nu film poliţist şi nici scene de masă».

Cei care se gîndesc în continuare la filme de gen precunizează ei înşişi o reconsiderare a formulelor respective: «un film istoric de mare anvergură, dar în care victoria să se obţină nu prin bătălii, şi accentul să cadă pe partea strategică»; «o comedie satirico-eroică a cărei acţiune să se petreacă în aviaţia militară, în timpul ultimului război; pentru că există şi un eroism involuntar sau chiar comic, care nu e prin asta mai puţin semnificativ»; «aventuri în actualitate, poliţiste sau de spionaj, dar nu atît despre detectivul supraperfect şi factotum, cît despre munca migăloasă, despre lungile pregătiri şi aşteptări pentru fiecare caz minor, pentru a compune din detalii insensizabile mozaicul sau labirintul care duce la ţintă»; «comedii în care să nu vedem clasicul conflict între bine şi rău, ci un contrast comic, ironic, între şablon şi ceea ce este nou şi tineresc în viaţă» s.a.m.d.

Soarta unui om

Suprasaturarea de naivităţile consacrate ale filmelor de gen dă cîştig de cauză filmului de actualitate realist, angajat în dezbaterile preocupărilor civice şi intime ale omului de azi: «Un film de toate zilele, psihologic, în mediul muncitoresc. Eroul ar putea fi un tînăr, am urmări munca lui, o idilă, dorinţa lui de a găsi un rost vieţii, de a-şi întemeia o căsnicie. Tînărul are însă prieteni într-un mediu deplasat, scandalagii care nu vor să se ţină de treabă. Ideea ar fi că munca este esenţială. De aici pleacă totul». (*Mateescu Constantin, sudor, 23 de ani*); «Un film social, din orice mediu, dar în care să fie vorba despre soarta unui om de azi. Totul ar începe la o întîlnire

«Etica
socialistă nu
poate accepta
deviza
«bani să
iasă».
În primul
plan este
soarta
omului»



Înainte de a muri, fata ar face și poezii

cu colegii după 20 de ani, când eroul își face un examen de conștiință și se întreabă dacă nu-i trece viața și dacă el n-a realizat prea puțin. La începutul carierei, el a greșit cumva. Și, în general, nu întotdeauna cel mai deștept reușește» (*Tehnician, 40 de ani*); «Propun un film politic și moral despre relațiile de muncă și umane dintr-un mediu muncitoresc. Un om își caută locul cuvenit în societate, după ce 20 de ani s-a mulțumit să muncească aproape indiferent ce și unde. El avea o diplomă de studii pe care nici n-o arătase celor în drept. Când trece de 40 de ani, o arată. De ce n-a arătat el diploma mai demult?! Unii se miră din prietenie, alții din invidie și sînt și unii care îi devin dușmani. Și atunci se organizează un concurs pentru locul la care el crede că îi dă dreptul diploma. Dar poate că el se înșală și nu-și dă seama că acum e depășit. Sînt alții, mai tineri, cu cunoștințele la zi. Și poate chiar că acel concurs e făcut ca, oricum, el să-l piardă. Sigur, în finalul filmului, dreptatea ar trebui să-și spună cuvîntul. Dar mai adevărat ar fi ca situația să rămînă cu un semn de întrebare, de învățătură pentru alții: omul potrivit la locul potrivit, dar și la timpul potrivit» (*Mircea*

Olteanu, șef de secție la țesătorie. 41 de ani)

Eroii — prietenii mei

După filmul politic, filmul dramatic de actualitate e susținut printr-o abundență-record de sugestii. Mereu prezentă este tentația epicului. Se solicită largi panoramice biografice: «Eroii filmului să fie prietenii mei — din copilărie pînă la maturitate. Îmi dau seama că e foarte greu de redat așa ceva într-un film, mai greu decît într-un roman. Dar nu mă gîndesc neapărat la un singur film și nici la un film cu mai multe serii, care e mai totdeauna fastidios. Mă gîndesc la cinematografia noastră în ansamblu. E foarte interesantă viața unui copil pînă la 6 ani, dar altfel decît în filmele în care copilul privește un peștișor într-un borcan sau e implicat în acțiunea unui basm fără nici o legătură de ton cu mitologia noastră națională. Apoi școala, apoi prima dragoste, prima femeie, primele răspunderi sociale. Deci reperele reale ale vieții, care sînt de obicei evitate în filmele noastre» (*Aldea Gabriel, student la politehnică, 21 de ani*).

Ca o încununare necesară a genului este menționată

fresca social-politică din trecutul imediat: «Filmul să se petreacă la țară, în timpul copilăriei noastre, în anii 1945 — 1949, cînd părinții și chiar noi înșine mai aveam de suferit din pricina ultimilor răutăți boierești» (*Costică Bejenaru, muncitor, 23 ani*); «Un film politic care să arate perioada din 1944 pînă astăzi, felul cum au fost înfrînte bur-

ghezia și moșierimea, greutățile prin care s-a trecut în lupta pentru ridicarea celor de jos la o viață nouă și liberă, sub conducerea Partidului Comunist Român» (*Caporal, 26 ani*). Spiritul revoluționar se cere perpetuat firesc în lupta pentru dezvoltarea armonioasă a societății socialiste contemporane: «Conflictul în filmul care mi-ar place mie cel mai mult și mi-ar sta la inimă, ar trebui să fie între mentalitatea celui care spune «copilul meu» și a celor care spun «copiii noștri», între cei care spun «După noi potopul» și cei care trebuie să muncească și pentru ei. Pentru că etica socialistă, pentru care partidul luptă acum mai mult decît oricînd și pe care muncitorii au sprijinit-o totdeauna, nu poate accepta deviza «bani să iasă». În primul plan este soarta omului. Unii umblă însă după ciștiguri, profită de funcții, ca să ne înșele fetele, în ședință vorbesc în lozinci, iar după ședințe se fac că nu te cunosc» (*Lăcătuș, 52 ani*).

Un film de familie

«În unele căsătorii tinere se pot ivi diverse alte tentații: o fustă mai scurtă, un păr blond, niște ochi albaștri... Da, asta în ceea ce îl privește

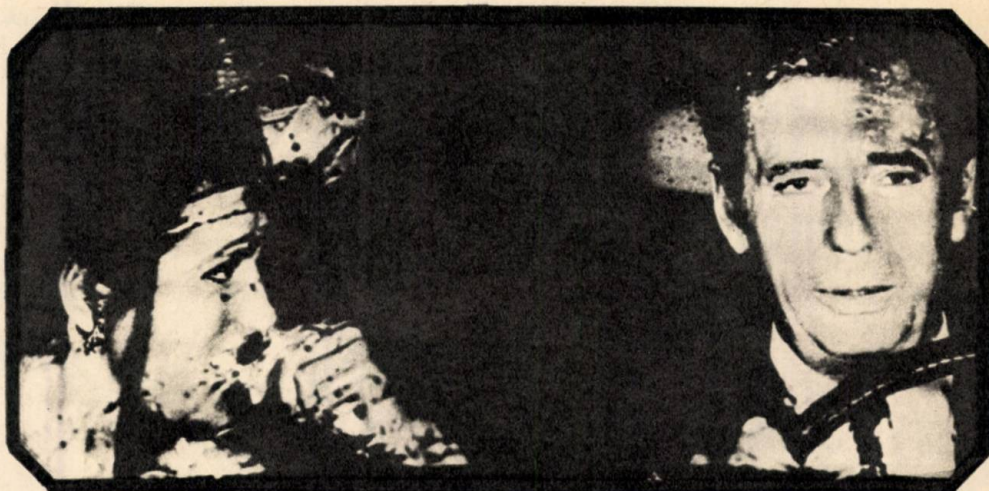


«Apoi fata ar pleca,
ar veni la oraș»...

mai o cercetare de acest gen ne-ar putea oferi răspunsuri adecvate privitor la impactul cinematografului cu realitatea și la capacitatea acestuia, a cinematografului, de a influența și a modifica anume structuri ale realității din care se inspiră.

O delimitare trebuie făcută de la început: se poate discuta în ce fel ilustrează o parte a producției cinematografice occidentale în mod voluntar «relele» societății de consum și în ce fel le ilustrează involuntar o altă parte a aceleiași producții cinematografice occidentale.

Prin «voluntar» înțelegându-se aici acele realizări care **își propun** cu luciditate și cu anume intenție (variind de la caz la caz) abordarea și comentarea acestor «rele». Cu alte cuvinte, peliculele care doresc și izbutesc să pună degetul pe rană, filmele cu valoare de **document**, filmele serioase și gra-



Dedesubturile unui asasinat politic («Z»)

ve care, puse unul lângă altul, riscă de a fi oglindă a lumii din mijlocul căreia au ieșit.

Majoritatea filmelor din această «categorie» sînt așa-

zisele filme politice, adică peliculele care, fie că se referă direct la un eveniment politic, fie că, prin problematica lor socială, se referă, în ultimă instanță, tot

la o sumă de realități politice. Ele conturează tabloul complex al unei lumi stranie, de înțeles, dar imposibil de justificat, lumea în care politica e o afacere crudă

Violența de dragul violenței (fotogramă dintr-un film polițist de serie)



DOSARELE (cinematografice) ALE EPOCII

«Scuză-mă,
dar dinții dumitale
sînt înfipti
în gîtul meu»

și adesea diabolică, lumea unui perpetuu război secret purtat cu arme înșelătoare, lumea unde business-ul politicii se hrănește din credința altora că vor merge totuși în paradis, chiar dacă sînt clasă muncitoare. E interesant de observat că realitatea aceasta a marii sau mai micii politici poate lua cele mai diverse forme, în funcție de «fabula» propriu-zisă, care poate relata un asasinat politic («Z», «Atenatul», «Cazul Mattei»), un proces politic («Sacco și Vanzetti»), o teroare politică («Nașul», «În umbra violenței», «Mărturisirile unui comisar de poliție făcute procurorului republicii») sau o trișerie politică în raporturile cu o clasă socială («Clasa muncitoare merge în paradis»). Esența tuturor acestor filme amintite aici, a lor și a multor altora, este comună, în ciuda deosebirilor de subiect și, cum spuneam, de formă. Ele dau, în ultimă instanță, imaginea destul de exactă a uneia din cele mai complexe forme de violență a secolului XX în occident: politica. Îndeobște aceste filme exprimă o delimitare a realizatorilor față de realitățile comentate și nu este deloc întîmplător faptul că ei, realizatorii de filme politice, sînt nu o dată, implicați și în afara artei, în viața de zi cu zi, în politică, în postură de militanți.

Denunțarea violenței constituie o altă principală «sursă de inspirație» pentru aceea parte a producției cinematografice occidentale care încearcă să se apropie, să analizeze și, eventual, să explice fenomenele ce agită și zguduie azi societatea de consum. Crima, jaful, drogul, sexualitatea, amoralitatea, pornografia, alienarea, cinismul în relația individ-individ, insecuritatea personală, ruperea de cultură, etc. etc. — iată numai cîteva repere ale peisajului reținut pe peliculă sub cele mai diverse forme, de la filmul-document, realizat cu camera ascunsă, pînă la comedia amară, de la ficțiunea dramatică pînă la filmul polițist realizat pe bază de dosare reale.

Diversitatea acestor formule nu demonstrează decît varietatea de tonuri pe care se poate vorbi despre unul și același fenomen — violența — și despre formele lui de manifestare în cadrul anumitor structuri sociale, politice și economice. Imaginea finală pare «apocaliptică», exacerbată, insuportabilă, dar, din păcate, nu e decît o fidelă copie a realității. Cinematograful occidental, o parte a lui firește, se află azi, mai mult ca oricînd, la ora adevărului, pentru că azi, mai mult ca oricînd, el este chemat să fie martor — acuzator, la nevoie — al «tă-



Portretul unui om asasinat
din motive politice («Cazul Mattei»)



Pregătirea legală a unui asasinat politic («Sacco și Vanzetti»)

relor» societății.

Întrebarea este: în ce măsură reușește această producție cinematografică relativ sau de-a binelea angajată, în ce măsură reușește, deci, această producție de filme care ambiționează să facă dosarul epocii sale, în ce măsură reușește ea să nu fie doar un reflex al unei stări de lucruri, ci și un mijloc de a acționa asupra acestei stări; nu doar o trecere în revistă, ci și un eficace semnal de alarmă; nu doar un document, ci și un factor de influențare și de activare a opiniei publice. Sigur, opinia publică a fost zguduită — ca să dau un

singur exemplu — de filmul americanului Merrick despre «clanul» Manson. Cu atât mai mult cu cât era vorba de un ciné-vérité. Dar este tot atât de sigur faptul că nu această peliculă mai aproape de «vérité» decît de «ciné», nu ea singură, prin simpla ei existență, poate garanta imposibilitatea nașterii unui alt «clan» Manson. În fond, cinematograful nu e decît artă și industrie. El poate fi însă pe bună dreptate considerat forță de conștiință, dacă se poate spune așa, și e suficient să știm că fie numai și un singur om a fost zguduit văzînd filmul «Manson», pen-

tru a fi îndreptățiți să avem speranțe.

Că filmul e o lume nu încapă îndoială. Că lumea e un film rămîne de demonstrat. Cu mari șanse de succes. Un grup de tineri occidentali au devalizat rapid și spectaculos o bancă; unul din ei este prins și explică poliției că el și ceilalți nu au făcut decît să reproducă, punct cu punct, modul de jefuire a unei bănci, așa cum l-au văzut în filmul cutare. Influența este posibilă în toate sensurile.

Cercul vicios al violenței

Aci ne aflăm dintr-odată

în miezul altei probleme, urmînd a intra în discuție a doua categorie de filme amintită spre începutul acestor însemnări, anume acele filme despre care spuneam că ilustrează involuntar «relele» societății de consum. «Involuntar» nu este în cazul de față un termen exact decît în măsura în care îl opunem celui de «voluntar», «cu intenție», adică. Acelui părți a cinematografiei occidentale care se preocupă de realizarea unor filme grave, a unor filme-document, nu o dată acuzatoare, i se opune, așadar, un alt gen de producție, cel care este și el, în felul său, un document,

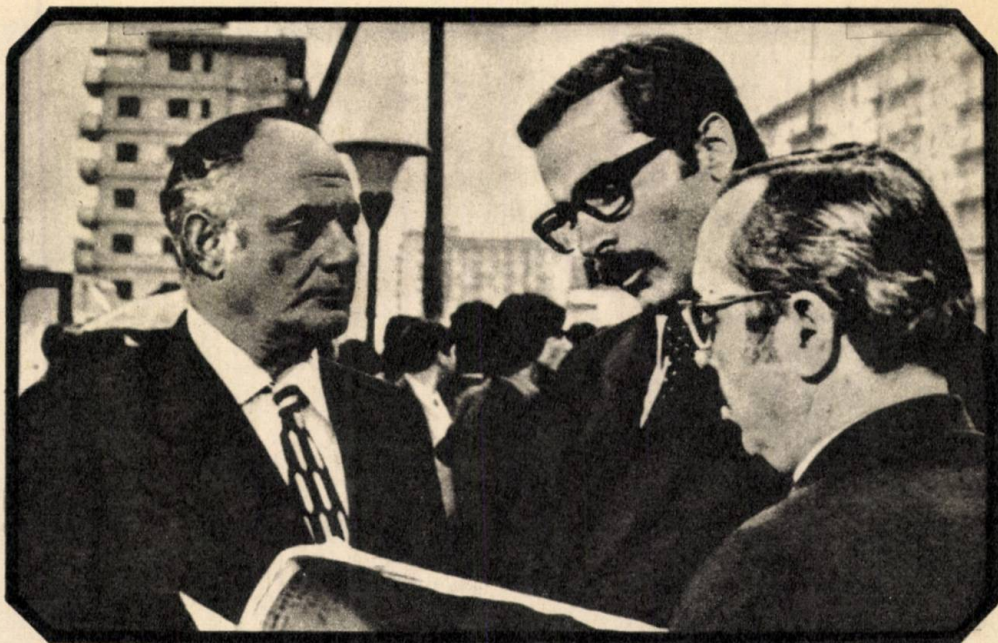
DOSARELE (cinematografice) **ALE** **EPOCH**

O realitate
nocivă
poate inspira
un cinematograf
nociv



Socul marilor afaceri («Cu mâinile pe oraș»)

involuntar însă, al realității. Involuntar, pentru că această producție scoate la lumină filme care nu își propun să vorbească și să înfățișeze din afară violența și toate formele sale de manifestare, ci sînt, pur și simplu, gratuit violente; nu-și propun să analizeze «relele» societății, ci le reconstituie și le expun, precum marfa într-o vitrină; nu au un gînd și o poziție față de aceste fenomene, ci le înfățișează, dimpotrivă, aproape cu voluptate, supralicitîndu-le, în



Dosare trucate, false mărturii, șantaje — toate sub semnul legii
(«Mărturisirile unui comisar...»)



virtutea principiului comercial: asta cere publicul, asta place publicului, asta oferim.

«Explozia» filmului pornografic și de violență din ultimii ani nu ilustrează decît mecanismul curios și periculos prin care într-o societate de consum, arta — în speță cinematograful — poate deveni, la rîndu-i, de consum. O realitate nocivă poate inspira un cinematograf nociv. Cinematograful poate deveni, fără intenție, document dramatic, «dramatic» referindu-se aici nu numai la realitatea care îi este sursă de inspirație acestui cinematograf, ci și la neputința lui de a se delimita de acea realitate cu care ajunge să se confunde. Lumea e violentă, înțelegîndu-se prin asta viciile fundamentale ale lumii moderne: drogul, sexualitatea, războiul, crima, etc. — dar filmul nu mai este un comentariu al acestor vicii, ci devine el însuși violent, devine el însuși drog. Iată, aparent numai o nuanță, în realitate însă un proces periculos, atît prin consecințele lui ce nu întîrzie să se arate — cît și printr-o anumite labilitate a cinemato-

grafului ca artă, pe care el o poate sugera.

Filmul-drog

«Dialogul» acesta «de la distanță» între cele două moduri de a privi și de a reflecta cinematografic fenomenele-limită ale societății de consum nu e purtat cu arme egale, căci nu o dată filmul-drog are cîștig de cauză în fața filmului despre drog, să zicem; nu o dată se dovedește în mod dureros că filmul-document (eventual și critic) este «prizat» de un grup restrîns, în timp ce filmul-marfă, cinematograful-sexy și porno, cinematograful «scuză-mă, dar dinții dumitale sînt înfiți în gîtul meu» înregistrează nu numai un succes de public considerabil, dar tinde chiar, cum am văzut, să devină model în funcție de care individul mijlociu își mulează comportamentul social, încercînd — straniu și tragic bovarism — să copieze în realitate ceea ce îi oferă filmul care, la rîndul lui, a copiat realitatea (cercul vicios e cu totul aiutor în acest caz).

În ultimă instanță, așadar, lupta se dă pentru acaparea publicului și, vai, de cîte ori nu e mai ușor să cîștigi publicul (termenul presupune ideea de «medie») cu un cinematograf (dacă mai poate fi numit așa) leneș și insidios la nivelul de jos al cuvîntului, decît cu un cinematograf grav, de problemă și de atitudine.

Aici se vede foarte bine cît de dramatică este condiția de nesfîrșită accesibilitate a filmului ca artă, condiție (și calitate în ultimă instanță) care se întoarce împotriva lui.

Aici, în acest conflict surd și dur (în care victoriile sînt încă împărțite) între filmul-document și filmul-marfă, se vede însă la fel de bine enorma șansă a cinematografului de a fi martor și comentator al epocii, modelator de conștiințe; șansa de a fi factor de activizare a opiniei publice; șansa lui de a se delimita, cu mijloacele superioare ale artei, de însăși realitatea care l-a inspirat și în mijlocul căreia a apărut.

Aurel BĂDESCU

Actoria e o meserie ca oricare alta

NIMENI NU E DE NEINLOCUIT

Brigitte Bardot:

**«Nu aş
putea spune
că m-am săturat
de cinema,
dar poate că
cinematograful
s-a săturat
de mine»**

Poate că nimeni mai bine decât Brigitte Bardot nu a servit prin exemplul vieţii ei personale argumente în favoarea unei publicităţi de scandal. Ea este actriţa despre care s-a scris mai mult pe cine iubeşte, cu cine se căsătoreşte, de cine divorţează, decât în ce şi cu cine joacă. Ca actriţă a fost cu adevărat aplaudată pentru prima oară cind, în «Adevărul», Clouzot o făcea să interpreteze propriul ei personaj, propria ei dramă, adevărul ei. Deci şi atunci viaţa ei particulară s-a suprapus peste viaţa actriţei. Louis Malle în «Viaţa particulară» a reluat şi el, într-un anume fel, experien-

ţa lui Clouzot, inventind o poveste în care se regăseau momente din biografia actriţei. Apoi voga s-a stins şi mai mulţi ani, Brigitte Bardot a fost lăsată în pace de regizori, de fotografi, de spectatori. Dar anul trecut primul ei soţ, Roger Vadim, îi propune un rol în filmul «Don Juan» şi presa a avut din nou prilejul să comenteze, înaintea faptului artistic, reîntîlnirea după 20 de ani a celebrului cuplu Vadim-Bardot. Doar el fusese cel care descoperise odinioară, în fetiţa şatenă şi destul de comună, vedeta de mâine. Doar el fusese acela care a lansat-o în «Dumnezeu a creat femeia».

Azi, la 39 de ani, Brigitte Bardot se destăinuie. O destăinuire tristă, lucidă, sinceră, uneori dureroasă, care te face să simţi gustul amar al succesului şi care contrazice chipul ei de păpuşă. «Niciodată nu am simţit o mare bucurie să joc. Actoria este o meserie ca oricare alta. Cind mă duc la studio, spun: mă duc la servici. Nu aş putea spune că m-am săturat de cinema, dar poate că cinematograful s-a săturat de mine. Am 20 de filme în urma mea, sînt încă celebră, dar parcă simt ceva... ceva care-mi spune că sînt mai mult lăsată în pace decât eram cu zece ani în urmă, ceva care



O zi între două ere («Serata»)

departe, în urmă, anii trecuseră peste iubirea lor, războiul trecuse peste iubirea lor, și ei erau acum doi străini, și se priveau ca doi străini, și gata, miracolele au loc doar o dată... Cam așa ar arăta un rezumat în culori al acestui mai vechi film de Yves Allégret, de prin 1951, pe care mulți dintre noi l-au văzut sau revăzut, anul trecut, grație televiziunii. Un film peste care istoriile cinematografului trec grăbite, o melodramă dintre acelea pe care nici un război mondial — și nu un război mondial oarecare, ci războiul al doilea — nu le poate scoate din matca lor lacrimogenă. Un film, unul singur, un film oarecare din miile de filme (nu toate oarecare, dimpotrivă) a căror acțiune era direct influențată de evenimentele celui de-al doilea război mondial, direcționată spre un deznodământ — cel puțin în intenție — amar, pentru că războiul provocase atîta amărăciune și atîta durere, în atîtea suflete... Vă mai amintiți «Balada solda-

tului»? Sau «Zboară cocorii»?

Cinematograful mondial, nici nu se putea altfel, a bătut de-a lungul și de-a latul crumurile războiului. «Filmele de război» s-au constituit, în cadrul fiecărei cinematografii, ca o categorie aparte, și am văzut cu toții, pe ecran, și mai vedem și azi, și vom mai vedea, desigur, numeroase episoade dramatice despre anii conflagrației care a zguduit, în urmă cu trei decenii, globul. Pentru că vorbeam de «Balada soldatului»: cinematografia sovietică are la activ o întreagă serie de filme clasice, puse în slujba unui înalt umanism, inspirate de cel de-al doilea război mondial. «Zoia», «Curcubeul», «Tinăra gardă», «Balada soldatului», «Zboară cocorii», «Cer senin», «Soarta unui om», «Casa în care locuiesc», «Copilăria lui Ivan», «Casa de la răscruce», «Pace noului venit» sau mai recentul «A venit un soldat de pe front» sînt numai cîteva secvențe din odiseea războiului, scrisă

pe peliculă de cineaștii sovietici în ultimele trei decenii.

Filmul românesc, la rîndul lui, s-a maturizat, sau mai bine spus, s-a născut cu adevărat după război. Comparați «Bing-Bang» cu «Desfășurarea». Este o distanță ca de la cer la pămînt. Da, intervine, fără să vrem, o idee nouă în expunerea noastră de motive: cinematograful de după război, nu se putea altfel, a început să meargă «cu picioarele pe pămînt». Cineaștii noștri au bătut și ei drumurile războiului: evenimentele celei de-a doua conflagrații mondiale au inspirat pagini cinematografice durabile. În «Valurile Dunării» momentele dramatice ale Augustului de foc au provocat spectaculoase treziri de conștiințe. Sărind peste ani, «Serata», a cărei acțiune se petrece în noaptea istorică dintre ere, reprezintă o reflecție a războiului în tranșee psihologice. «Procesul alb» a consemnat încheștarea și asprimea luptei. «Prea mic pentru un război atît de mare» s-a oprit asupra efecte-

lor războiului, asupra unui gînd tînar, de copil, parcurgînd dramele unei maturizări premature. Și așa mai departe.

Neorealismul războiului

Ceea ce ne interesează însă, acum, aici, nu este războiul ca *subiect de film*. Era mai mult decît firesc ca dramaticele evenimente ale deceniului cinci, care au zguduit lumea, să devină pentru o bună bucată de vreme, și pentru multe cinematografii, subiectul numărului unu la ordinea zilei. Înseși destinele cinematografului mondial au fost, însă, structural modificate de război. Comparați filmele marilor regi-zori ai lumii, a căror operă a trecut peste «paralela 45» a războiului. Veți vedea, indiferent de subiectele abordate de către cineaști, o diferență de *esență* între filmele dinainte și cele de după război. Însuși modul de a gîndi cinematic s-a schimbat radical. Pentru ci-

FILMUL ÎN RAZBOI SI PACE

În
mijlocul
cataclismului,
mereu,
mereu
aceeași
întrebare:
cît valorează
viața
unui
om?

nematograful mondial, ca artă, această «paralelă '45» poate fi echivalată cu o «a doua strigare»...

Joncțiunea dintre film și viață a devenit, atunci, inevitabilă. Așa s-a născut neo-realismul.

Dintr-o dată, cinematograful a însemnat altceva, și-a descoperit principala rațiune civică și estetică de existență. De Sica spunea:

«Căutam să ne eliberăm de povara păcatelor noastre, vroiam să ne privim în față și să ne spunem adevărul, să descoperim ceea ce eram cu adevărat și să căutăm salvarea». Fellini, cel de atunci, fără de care cel de azi n-ar fi existat niciodată, spunea la rîndu-i: «După război, subiectele noastre existau gata pregătite. Erau probleme foarte simple: cum să

supraviețuiești, războiul, pacea. Aceste probleme erau la ordinea zilei, ele ni se prezentau nemijlocit, imediat brutal». Rossellini, Visconti, De Santis, De Sica n-au făcut altceva decît să vadă (și să exprime artistic) această realitate. Dar, n-ar fi putut s-o vadă înainte de război, pentru că cinematograful n-avea obișnuința (sau își uita-se obișnuințe temporare) de

Prăbușirea unui oraș, catastrofa unei lumi («Eliberarea»)

